KAZAKH RESEARCH INSTITUTE OF CULTURE

Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс

Коллективная монография

Министерство науки
и высшего образования
Республики Казахстан

Министерство культуры
и информации
Республики Казахстан

KAZAKH RESEARCH INSTITUTE OF CULTURE

Казахский научно-исследовательский
институт культуры

Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс

Коллективная монография

Алматы, 2026

УДК 7.03(574)
ББК 85.103(5Каз)
Т65

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор **К. З. Халыков**
доктор искусствоведения, профессор **Л. И. Нехвядович**

Т65 Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Сураганов С. К., Шкляева С. А., Ибрагимов А. И., Байгутов К. А. **«Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс».** – Алматы: КазНИИК, 2026. – 304 с.

ISBN 978-601-7448-35-6

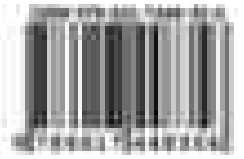
Коллективная монография «Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс» посвящена комплексному исследованию художественной культуры Казахстана с позиций методологии Visual Studies. В центре внимания авторов находятся закономерности трансформации визуального языка традиционного и современного искусства, особенности формирования художественных образов, символических систем, визуальных нарративов и культурных смыслов в условиях глобализации, цифровизации и активного развития новых медиа. Особое внимание уделяется анализу иконографических, семиотических и дискурсивных аспектов произведений искусства, а также их роли в репрезентации национальной идентичности, культурной памяти и современных художественных практик Казахстана.

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

Издание адресовано искусствоведам, культурологам, музеологам, исследователям визуальной культуры, преподавателям, докторантам, магистрантам, студентам творческих специальностей, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами традиционного и современного искусства Казахстана.

Монография рекомендована к изданию Ученым советом ТОО «Казахский научно-исследовательский институт культуры» (протокол № 3 от 16 июля 2026 г.).

УДК 7.03(574)
ББК 85.103(5Каз)



© Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Сураганов С. К., Шкляева С. А., Ибрагимов А. И., Байгутов К. А.
© Министерство науки и высшего образования Республики Казахстан
© Министерство культуры и информации Республики Казахстан
© Казахский научно-исследовательский институт культуры

Содержание

Предисловие 4

РАЗДЕЛ 1. ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ПОДХОДЫ И ИНСТРУМЕНТЫ 7
1.1 Visual Studies: методология, анализ, практика
Альмира Наурзбаева 8
1.2 Visual Studies & искусствоведение Казахстана: развитие современной теоретической мысли
Жанерке Шайгозова 25

РАЗДЕЛ 2. ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В ФОКУСЕ VISUAL STUDIES 43
2.1 Репрезентация региональной и родоплеменной идентичности в казахском традиционном ковровом искусстве
Жанерке Шайгозова 44
2.2 «Киіз Кітап»: казахский войлок как архив и визуальный текст номадов
Сергали Сураганов 61
2.3 Визуальная и вербальная фиксация костюмных комплексов традиционной одежды по наблюдениям Д. Кэстля в 1736 году
Светлана Шкляева 79
2.4 Женский головной убор как система визуального кодирования родоплеменной идентичности (на примере кимешек и киймешек)
Жанерке Шайгозова, Земфира Курбанова 93

РАЗДЕЛ 3. КАРТА ПАМЯТИ: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА 119
3.1 Авторская войлочная таписсерия Казахстана как объект Visual Studies: трансформация визуального образа и культурных смыслов
Сергали Сураганов 120
3.2 Ковер как медиум культурной памяти: визуальные стратегии современных художников
Жанерке Шайгозова, Хадиджа Асадова 134
3.3 Современный казахстанский мурал: ключевые семиотические коды
Сергали Сураганов 147
3.4 Этнические нарративные дискурсы в современном искусстве гобелена (на примере творчества Б. Досжанова)
Светлана Шкляева 161
3.5 Карикатура как практика визуального дискурса: репрезентации и художественные стратегии современного Казахстана
Жанерке Шайгозова 174
3.6 Арт-пространство Казахстана в цифровую эпоху: поиск нового художественного языка
Жанерке Шайгозова 186

РАЗДЕЛ 4. КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ 201
4.1 Рекламный дискурс Казахстана: визуальные стратегии коммерческой коммуникации и продвижения брендов
Аман Ибрагимов 202
4.2 Визуальные стратегии и коды современного медиапространства Казахстана
Карим Байгутов 218
4.3 Музей как объект Visual Studies: визуальный нарратив и производство культурных смыслов
Жанерке Шайгозова 239
4.4 Визуальный образ современного Казахстана: стратегии и культурная политика
Жанерке Шайгозова 249

Иллюстрации 267
Авторы 303

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Жить в любой культуре – значит жить в визуальной культуре»
У. Дж. Т. Митчелл (Mitchell 2002, 174)

Предлагаемая коллективная монография «Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс» посвящена анализу художественной культуры Казахстана с позиций Visual Studies. Основная задача исследования заключается в выявлении механизмов формирования визуальных образов, символических систем и культурных кодов, функционирующих в пространстве традиционного и современного искусства.

В рамках данного подхода искусство Казахстана рассматривается как целостный визуально-смысловой феномен, представляющий собой систему знаковых образов, топосов видения и практик визуализации, формировавшихся на протяжении различных эпох. Исследование направлено на выявление преемственности и трансформации визуальных кодов – от древнейших форм художественного выражения, мифологических представлений и орнаментальных систем до современных художественных практик и способов репрезентации культурной идентичности.

Методология Visual Studies, сформировавшаяся на пересечении различных гуманитарных наук, позволяет выйти за пределы традиционного анализа художественного произведения как автономного эстетического объекта. В центре внимания Visual Studies процессы создания, восприятия и функционирования визуальных образов, где по мнению Джеймса Элкинса (James Elkins, 2003) исследователи различных научных направлений открывают новые способы понимания изображений.

Первый раздел монографии посвящен теоретико-методологическим основаниям Visual Studies. В нем рассматриваются основные понятия, исследовательские стратегии и инструменты визуального анализа, а также процесс развития данной методологии в отечественном научном пространстве. Особое внимание уделяется возможностям применения визуальных исследований к изучению художественной культуры Казахстана.

Второй раздел обращается к традиционному искусству Казахстана как пространству визуального кодирования культурной памяти. В центре анализа находятся ковровое искусство, войлок, традиционный костюм и головные уборы как своеобразные визуальные тексты, содержащие информацию о социальной организации, региональной специфике, родоплеменной идентичности и мировоззрении. Традиционные художественные формы рассматриваются как системы устоявшихся образов, знаков и символических кодов, несущих важную культурную информацию.

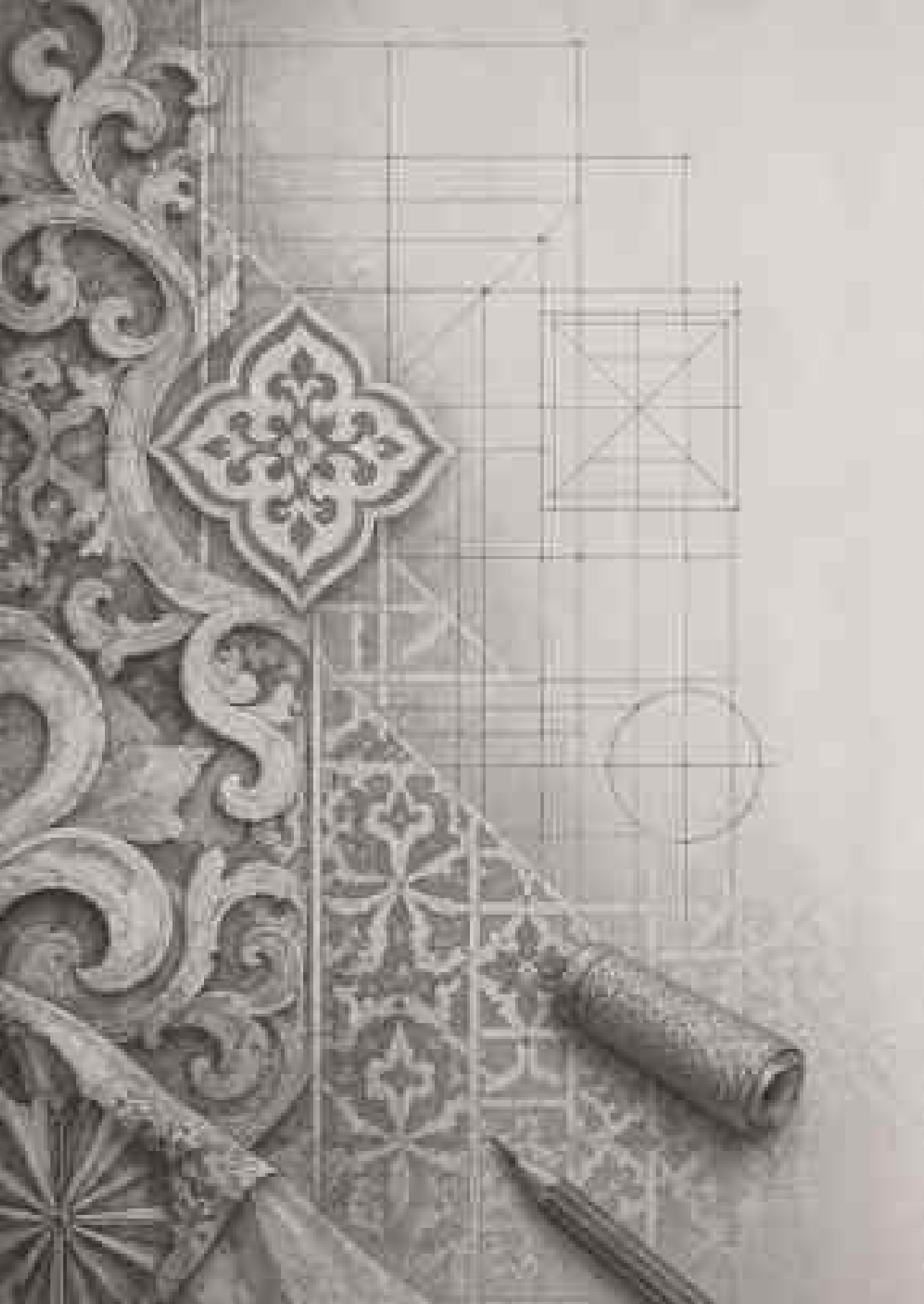
Третий раздел посвящен современному искусству Казахстана и процессам трансформации визуального языка в условиях глобального культурного про-

странства. Исследуются авторская войлочная таписсерия, современные муралы, гобелен, карикатура и цифровое искусство как формы художественного высказывания, в которых традиционные знаковые образы получают новые интерпретации. Особое внимание уделяется вопросам формирования новых визуальных стратегий, связанных с переосмыслением наследия, поиском современной художественной идентичности и развитием цифровых практик.

Четвертый раздел рассматривает визуальное измерение культурной политики Казахстана. Современная культура все чаще становится пространством формирования национального имиджа, международной коммуникации и культурной дипломатии. В этом разделе анализируются рекламный дискурс, медиапространство, музейные практики и стратегии визуальной репрезентации современного Казахстана. Особое значение приобретает исследование музея как институции производства культурных смыслов, а также анализ механизмов формирования национального визуального образа страны в условиях глобального информационного пространства.

Вместе с тем, материалы, получившие освещение в настоящей монографии, не претендуют на исчерпывающее решение всех обозначенных аспектов. Представленные материалы отражают исследовательскую позицию авторов настоящей коллективной монографии в отношении изучения традиционного и современного искусства Казахстана в рамках Visual Studies и могут быть использованы в качестве основы для дальнейших теоретических и эмпирических исследований.

Жанерке Шайгозова



1 РАЗДЕЛ

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ПОДХОДЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

1.1 Visual Studies: методология, анализ, практика

Альмира Наурзбаева

Логика «поворотов»: от лингвистического к визуальному. Visual Studies – визуальные исследования сегодня, пожалуй, одно из самых развивающихся и популярных направлений в социальных и гуманитарных науках. Актуальность визуальных исследований обусловлена как теоретической, так и прикладной значимостью осмысления современных процессов визуализации во взаимодействии различных аспектов культуры, социума и человека. Вопросы методологии визуальных исследований оказываются решающими в определении самого этого процесса как объекта изучения и его предметной сферы в контексте парадигматических характеристик. Visual Studies – порождение так называемого visual turn – визуального поворота – парадигматического сдвига в науке, перехода от лингвоцентризма, т.е. периода расцвета, так называемого «лингвистического поворота» в гуманитаристике к исследованию изображений, визуальных медиа и практик видения.

Следует признать, что фундаментальной основой как «лингвистического», так и «визуального» поворотов, то есть, в целом смена научной парадигмы, связана с «кризисом» классической эпохи, ее искусства, философии, науки и переходом в лоно культуры эпохи модерна, за которой закрепилось определения «современная», «постклассическая». Оценка, периодизация, онтология модерна бесконечно многообразна, что оправдано самим характером и неограниченной многомерностью этой культурной эпохи, а главное – самим ее способом самопознания.

«Лингвистический поворот» был обусловлен смещением внимания науки и философии от мышления и сознания на язык, который наделяется в новой парадигматической системе статусом фундаментального условия осмысления и конструирования реальности. Иными словами, классическую формулу «мир воспринимается через структуры сознания» постепенно сменяет установка, согласно которой «мир конструируется и раскрывается посредством языка». Именно в этом контексте следует понимать знаменитое высказывание М. Хайдеггера: «Язык – дом бытия» («Die Sprache ist das Haus des Seins»). Данная формула выражает мысль о том, что язык представляет собой пространство, в котором бытие становится открытым для человека и получает возможность быть осмысленным. Человек использует язык для описания мира, но и сам оказывается включенным в языковые структуры, которые определяют способы его мышления, понимания и интерпретации действительности.

Такое понимание языка явилось ключевым основанием постструктуралистской и постмодернистской философии. В трудах Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Лакана и других язык рассматривается как активная система производства значений, внутри которой формируются субъективность, знание и социальная реальность. Тем самым происходит радикальный пересмотр классической эпистемологии: универсальные основания познания уступают место множественности дискурсов, культурной обусловленности смыслов и исторической изменчивости способов понимания мира. Это приводит к тому, что последовательно «линг-

вистическая» парадигма выходит своим пониманием языка за пределы его собственно лингвистического содержания и формы и создает основу «визуального поворота» через концепт «язык культуры». Исследовательское внимание постепенно сместилось от анализа языковых структур к изучению более широких знаковых, символических и культурных практик, в которых вербальный язык выступает лишь одним из элементов.

Особую роль в этом процессе сыграли экстралингвистические концепции, к примеру, известная теория письма Ж. Деррида, которая рассматривала письмо как фундаментальную систему знаков, в которой смысл постоянно создаётся и переосмысливается, а не просто способ фиксирования уже готовой устной речи. Это универсальный принцип и производства смысла, лежащий в основе любой знаковой системы. Текстом становится не только письменное произведение, но и любая культурная практика, подлежащая интерпретации. Любой текст допускает множество прочтений, поэтому значение не является единственным и неизменным. Собственно, и культура, и ее феномены могут рассматриваться как гипертекст в нелинейной форме организации своего информационного пространства, что открывает возможности различных способов интерпретации.

Подобное понимание языка подготовило методологические основания «визуального поворота». Изображение становится специфическим способом познания и интерпретации мира, обладающим собственной логикой, не сводимой к вербальному языку. Тем самым, «визуальный поворот» не отвергает достижения лингвистической парадигмы, а развивает их.

Исследовательский интерес направляется на более широкий круг символических форм, признавая, что современные культурные смыслы формируются и через визуальные коды, медиаобразы, цифровые интерфейсы и иные невербальные способы репрезентации. Именно поэтому визуальность в современной гуманитарной мысли рассматривается как автономное пространство смыслообразования, оказывающее существенное влияние на восприятие, коммуникацию и конструирование социальной реальности.

«Visual Studies» в междисциплинарной вариативности. В соответствии с общей тенденцией развития современной науки – конвергенции научных методов и междисциплинарного подхода к изучению тех или иных объектов, визуальные исследования «вторгаются» в пространство различных научных теорий, «комбинируя» методы различных научных направлений. Подобный процесс наблюдался в рождении и формировании «лингвистического поворота» в социально-гуманитарной науке XX века. Как известно, методология, сформировавшаяся в лоне этого «поворота», легитимировала, т.е. наделила статусом научного направления, такие философско-культурологические, лингвистические, антропологические, социальные теории в аспекте *герменевтики, структурализма, семиотики.* «Изучение визуальных феноменов требовало расширения когнитивного потенциала традиционных исследовательских методов» [1, с. 121].

Было бы просто обосновать появление *visual studies* только самими доминирующими тенденциями медиализации и визуализации современной культуры. Безусловно, активность этих процессов связана с появлением новых визуальных технологий. Ускоренно разрастающийся визуальный материал не мог

остаться без внимания и не стать объектом научного интереса. Но не менее важным фактором формирования *visual studies* следует назвать эпистемологические сдвиги в познании культуры, социума и человека, связанные с изменением самой парадигмы социо-гуманитарных наук.

Итак, на базе парадигмы «лингвистического поворота» произошел сдвиг в пользу изучения природы визуального, что было определено характером науки XX века. Изменения в философско-методологической мысли связаны с попытками по-новому осмыслить проблемы образа и изобразительности. Так, американский теоретик культуры У. Дж. Т. Митчелл назвал новый фокус научного интереса «пикторальным» («Медиа в теории: пикторальный поворот» 1992) и в те же 90-е годы XX века немецкий философ Г. Бем разрабатывает концепцию «иконического поворота» («Что такое образ?» 1994), также определив новую предметную сферу визуального образа как феномена, автономно конституирующего смыслы.

Методологическим мостом от лингвистического к визуальному можно рассматривать теорию «языковых игр» Л. Витгенштейна, послужившей основой концепций У. Дж. Т Митчелла и Г. Бема. Прежде всего, следует отметить, что Л. Витгенштейн [2] один из первых ввел в философско-методологический оборот концепт «картина мира» и выдвинул идею идентичности логической структуры языка онтологической логике мира.

Философ языка и логики полагал, что смысл возникает не только в языковой структуре, но и в практике интерпретации и способах репрезентации: в образе выделяет не подобие, а способность к конструированию согласно определенному правилу. Иначе говоря, изображения, функционирующие в различных социальных контекстах, могут рассматриваться как разные «визуальные языковые игры», где значение образа определяется способом его использования и культурными правилами интерпретации.

Таким образом, изображение стало рассматриваться как самостоятельная форма смыслообразования, существующая по своим правилам, включенная в культурные практики и социальные контексты. Отсюда, текст или произведение могут существовать на разных уровнях своего восприятия, а методика визуальных исследований призвана устанавливать смыслопорождающие аспекты их культурно-исторического и социального порядка.

У. Дж. Т. Митчелл указывает на то, что осмысление предложенного им понятия «пикторального поворота» лежит в плоскости решения проблемы изображения и характера его соотносимости с языком, его влияния на наблюдателя, его история и сферы применимости.

Поворот к «пикторальному» от «лингвистического», как считает американский ученый, был подготовлен идеями нелингвистических символических систем семиотической концепции Ч. С. Пирса и концепцией «языков искусства» Н. Гудмена, исследованиями феноменологии воображения и визуального опыта – основателем феноменологии Э. Гуссерлем, автором феноменологии воображения Ж. -П. Сартра и теоретика феноменологии визуального восприятия М. Мерло-Понти; грамматологией Ж. Деррида, исследованиями массовой культуры и визуальных медиа, концепцией власти-знания М. Фуко, трудами Л. Вит-

генштейна [3, с. 11–12]. Тем самым, У. Дж. Т. Митчелл обозначил круг основных стратегических ресурсов осмысления проблем «пикторального» или «визуального» поворота.

Вместе с тем, он отмечал, что значение «пикториального» поворота не сводимо к доминированию в современной культуре визуальных образов, хотя они оказывают значительное влияние на социальные последствия. Пикториальный поворот и его значение заключается в том, что проблемы визуальной культуры парадигматически иные и уже не могут быть адекватно осмыслены классическими методами гуманитарных наук.

Поиски новых подходов к исследованию визуального У. Дж. Т. Митчелл связывает с парадигматической картиной постмодернистской стратегии «постлингвистического, постсемиотического переоткрывания изображения», понимаемого как результат сложного взаимодействия между различными проявлениями визуального, техническими средствами, институтами, дискурсами, телесностью и образностью [3, с. 16]. Вместе с тем, У. Дж. Т. Митчелл указывает на то, что «пикториальный» поворот в осмыслении визуальной культуры и ее феноменов не может ограничиваться только одним методологическим ресурсом постмодернистской теории языка и культуры и его перспективы открыты для новых стратегических решений [4].

Концепция «иконического» поворота Г. Бема [5] строится на признании того, что изображение может иметь свои логику, значение и смысл, не привязанных к вербальному (лингвистическому) языку, т.е. изображение выступает как самостоятельный объект изучения. Методологическим основанием теории «иконического поворота» к исследованию изображений как самостоятельной формы знания явились практически те же научные принципы, на которые опирался и У. Митчелл. Это закономерный процесс развития всех ключевых теорий XX века, гибкость методологического потенциала которых позволила выйти на рубежи новых парадигматических задач, связанных с особенностями нового объекта осмысления. В данном случае, речь идет о *феноменологии* и *герменевтике*.

Если феноменологический подход анализирует образ через восприятие, созерцание, то герменевтический метод позволяет интерпретировать изображение как культурный текст со всеми его атрибутами исторического, социального, эстетического. Иконологический анализ определяет внутреннюю «логику» образа, опираясь на которую, раскрывается содержание и культурное значение визуальных образов. Сущность этого анализа образности заключается в выявлении не только того, что изображено, но и какие культурные, исторические, философские и символические смыслы заключены в изображении. Тем самым, можно считать, что иконологический метод сродни с методом содержательной интерпретации, т.е. герменевтике изображения, восходящей истоками к философско-методологической теории герменевтики Г.-Г. Гадамера [6] не только текстов в форме знаков, но и самого бытия человека в мире. Его концепты «герменевтический горизонт» и «герменевтический круг» опираются на фактор «пред-рассудка», «пред-понимания», который формируется на основе социального, культурного-исторического, личного опыта, знания читателя, зрителя.

В процессе интерпретации текста предпонимание способствует расширению горизонтам понимания.

Этот аспект «иконологического поворота» связан непосредственно с основателем самого иконологического метода – Э. Панофски [7], который рассматривал произведение искусства в качестве носителя мировоззрения эпохи. Иконология для него, скорее, синтетический, чем аналитический метод интерпретации, поскольку предложенная им «процедура» анализа была концептуализирована в последовательных исследовательских шагах. **«**Доиконографическое описание» – первичное восприятие изображения, фиксируемое непосредственно: предметность видимого и его описание. Следующий шаг – **«**иконографический анализ» – сосредоточен на определении сюжета и символики изображения.

Наконец, **«**иконологическая интерпретация» служит выявлению глубинного значения, истинного смысла произведения на основе анализа связи образа с социальным, философским, историческим контекстом и выражает особенности культуры своего времени. Если иконография отвечает на вопрос «что изображено?»**,** иконология ставит вопросы контекстуального культурно-исторического смысла того или иного образа**.**

Если значение образа в теории Э. Панофски [8] в значительной степени определяется историей, религией, философией и культурой эпохи, т.е. контекстом появления и существования образа, то Г. Бем как представитель современной теории образности и «визуального поворота» рассматривает его (образ) как самостоятельный источник смысла, возникающий в процессе зрительного восприятия. Предметная же сфера исследовательского интереса к изображению, соответственно, должна быть сосредоточена на композиции, пространстве, цвете, свете, материальности изображения, особенностях визуального воздействия.

Визуальные объекты как особая область воспроизводства культуры оказались предметным центром классической теории массовой культуры В. Беньямина, в частности, в его наиболее известной книге «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) [9], где отмечалось, что процесс взаимовлияния культуры и массы безгранично воздействует и на мышление, и на восприятие.

Критически оценивая развитие средств технического воспроизводства искусства, таких как фотография, кино, медиа, В. Беньямин также обращает внимание на формирование нового типа зрительского восприятия, которое отличается фрагментарностью, «монтажностью», рассеянным вниманием. Вместе с тем, в поздних работах (незавершенный текст «Пассажи») вводит понятие «диалектический образ», суть которого заключается в том, что визуальный образ может служить способом исторического познания.

Перспективным с точки зрения социологии и антропологии города, визуалистики как фиксирования городской среды видится концепция В. Беньямина фигуры «фланера», олицетворяющего городского наблюдающего за жизнью мегаполиса, а сегодня преобразующегося в тип субъекта *визуального*, включая (виртуального и социально-сетевого) пространства, т.е. «цифрового фланера».

Именно этот аспект теории В. Беньямина [10] получил развитие в концепции визуальной культуры современный американский исследователь Н. Мирзоев [11].

В частности, автор теории визуальности Н. Мирзоев [11] рассматривал особенность современной культуры как преимущественно визуальную среду, поскольку большая часть информации передается человеку через изображения**.** Методологически конструктивно различаемые им феномены «зрение» и «визуальность» и осмысляемые в междисциплинарном вариативном пространстве искусствознания, семиотики, культурологии, антропологии, философии, медиаисследований, социологии, оказали влияние на разработанную им теорию визуальной культуры. Прежде всего теории В. Беньямина, М. Фуко и Ж. Делеза оказались опорными в формировании концепта «визуальная культура» в новом ключе.

В своей книге «Как видеть мир: Введение в изображения, от автопортретов до селфи, от карт до фильмов и многого другого» (2015) Н. Мирзоев, рассуждая о визуальной культуре, пишет: «Сегодня визуальная культура – это дисциплина, предмет изучения которой можно сформулировать следующим образом: как осмыслить изменения в мире, который слишком велик, чтобы его увидеть, но который жизненно необходимо себе представить. Весь спектр новых книг, курсов, ученых степеней, выставок и даже музеев направлен на исследование этой зарождающейся трансформации. Различие между пониманием визуальной культуры в 1990 году и нашим пониманием сейчас – это различие между просмотром чего-либо в специально отведенном для этого пространстве, будь то музей или кинотеатр, и просмотром на сетевой агоре – виртуальном обществе с четкой визуальной доминантой» [11, с. 18–19].

Тем самым, Н. Мирзоев указывает на то, что культура визуальной доминантности в расширяющемся спектре предметности исследовательских интересов к ней, неминуемо актуализирует вопросы методологии изучения общественных трансформаций. Это послужило формированию «визуальной социологии» как направления, в котором визуальное измерение предстает как полноценный источник социологического знания.

Особое место в формировании методологии этого направления занимает теория польского ученого П. Штомпки, который в своем труде «Visual Sociology» [12] представил разработанные им принципы анализа фотографий и других изображений как социологические данные. Во введении к этому труду, П. Штомпка отмечает, что визуально доступные для восприятия аспекты социального мира являются предметом растущей заинтересованности представителей общественных наук.

Поскольку, визуальные представления плюс визуальные проявления совместно образуют «визуальный универсум» общества, иначе говоря, «общественную иконосферу», что, собственно, и является предметом визуальной социологии [12, с. 17].

Фотография в концепции П. Штомпки рассматривается как культурный источник, документ, в котором запечатлена социальная реальность, поэтому восприятие изображения, его интерпретация и поиск смысла опирается на универсальные принципы герменевтического анализа, где важен контекст соз-

дания, личность автора, историческая эпоха, культурные коды и другие параметры анализа в сочетании с принципами структурно-семиотического анализа изображения.

Предметная область Visual Studies, охватывая весь спектр визуальной практики, начиная от изобразительного искусства и всеми видами современных медиа, всех визуальных феноменов культуры, не избегает вопросов восприятия визуального образа, его интерпретации и способов создания смысла. Пожалуй, вопросы восприятия визуального образа, визуального мышления, в первую очередь, определяют вектор развития визуальной антропологии, как нового направления социальной и культурной антропологии, но при этом сохраняя предметную легитимность в сфере визуальных исследований.

Культурная и социальная антропология – два пересекающихся направления, но имеющих свою предметную направленность, научной антропологии. Культурная антропология обращена к культуре и ее репрезентативным формам, которые несут в себе смыслы и значения, которыми человек наделяет свой мир бытия. Социальную антропологию заботят вопросы функциональных смыслов культурных форм, которые рождаются и служат для упорядочения социальной организации. Современная методология социальных наук в силу известных тенденций междисциплинарности рассматривает взаимосвязанность культуры и социума, объединяя их исследовательские традиции.

Тем самым и культурная антропология, и социальная антропология в определенной степени оказываются синонимичными с точки зрения методологического ресурса и концептуальных решений. С этим методологическим багажом культурная и социальная антропология повлияли на формирование визуальной антропологии и Visual Studies.

Процесс расширяющегося предметного профиля и увеличивающихся направлений в любой науке содержит одну закономерность – опору на стержневые теории и концепции, таящих в себе потенциал предметных, концептуальных значений, которые открываются в проекции новых подходов, новой постановки проблемы. Особым образом это касается вопросов наук о человеке, культуре и обществе, что сосредоточено в культурной антропологии и ее развивающихся направлениях. В контексте предметной области визуальной антропологии визуальный образ предстает в призме визуального мышления, визуального восприятия, не только через способы визуальной фиксации и их коммуникативной значимости, но и как культурный опыт.

Классический труд М. Мерло-Понти [13] «Феноменология восприятия» (1945) преподнес идею о фундаментальном человеческом способе существования в модусе восприятия им этого мира как воплощённый, культурно обусловленный и осмысленный опыт**.** Культурно обусловленное восприятие мира определяет и его видение.

Очевидно, что «объекты показывают мне всегда лишь одну из сторон как раз потому, что я сам нахожусь в определенном месте, из которого их вижу и которое сам видеть не могу. Если тем не менее я верю в существование их скрытых сторон, равно как и в мир, который охватывает их все и сосуществует с ними, то происходит это оттого, что мое тело, всегда присутствующее для меня

и, однако, вовлеченное в их среду множеством устойчивых связей, сохраняет их сосуществование» [12, с. 235]. Бесспорно, видение мира никогда не может быть абстрактным, даже если оно воспроизводится на абстрактном языке символов, ибо человек всегда находится в определенной телесной позиции в мире: понимание восприятия как взгляда «из ниоткуда» противоречит самой логике человеческого отношения к миру. Визуальная антропология извлекла из феноменологии М. Мерло-Понти важные для формирования своего методологического каркаса понимание того, что ею исследуется не только изображение, но и то, каким образом это видится, понимается и приобретает значение в конкретной культуре.

Visual Studies, безусловно, не ограничены исследованиями самого феномена визуального образа. Неизбежен был процесс расширения, разрастания модусов визуального, что вело к появлению новых дисциплинарных аспектов, и, соответственно, разного понимания предметной сферы в определении направлений в науках в широком понимании о визуальном или о феноменах визуального.

Тем самым, методологически понятия «визуальная антропология», «визуалистика», «визуальная культура» взаимосвязаны и находятся в исследовательском пространстве Visual Studies.

Методология Visual Studies: казахстанский контекст. Казахстанские исследователи интегрируются в контекст «визуального поворота» изучением как современной, так и традиционной визуальной культуры казахов. В визуальных исследованиях осмыслению подлежат культурные традиции как в аспекте поиска идентичности, так и аутентичности образно-символической системы преимущественно в художественной практике изобразительности. Если объектом исследований является визуальная культура, то дисциплинарно исследования тяготеют к методологии культурной и социальной антропологии, искусствоведения, формируя методологический каркас казахстанского направления визуальной антропологии.

Как отдельная дисциплина визуальная антропология в Казахстане сформировалась сравнительно недавно, поскольку и ее базовая дисциплина – культурная антропология – получила возможность своего активного развития лишь в последние три десятилетия. Это обусловлено, прежде всего, в широком смысле, господством общенаучной парадигмы, властный дискурс которого, (пользуясь концепцией Э. Саида [14], автора (спорного в интеллектуальной сфере) труда «Ориентализм» (1978), названный «ориентальным». С позиции классических, традиционных парадигматических установок научного знания место конно-кочевых народов и их наследие оказывалось за пределами общемирового культурного процесса, что наглядно демонстрирует хрестоматийная теория «осевой эпохи» К. Ясперса.

Сегодня неоспорима картина сложного процесса культурогенеза казахов, периоды расцвета городской оседлости и кочевой цивилизации и их тесного взаимодействия. Но традиции казахской культуры преимущественно связаны с длительным кочевым и полукочевым образом обустройства своего жизненного мира, что и определило ее типологические особенности. Ориентализм не

проявлял особого внимания к этой огромной составляющей мировой культуры, в большей мере ориентируясь на изучение оседлых народов Востока. Эти позиции объединяет общий взгляд на кочевую цивилизацию как на «неисторический» фрагмент в истории народов. Системное изучение цивилизации кочевых народов и их культуры отсрочивалось, пока не сформировались условия появления новых парадигматических сдвигов и методологических оснований в гуманитарной сфере науки.

Посткантовская эпоха расширила оптику гуманитарного познания, на основе чего в конце XIX – начале XX века начала активно развиваться антропология, целью которой было изучение так называемых «незападных», «примитивных» культур. В этом радиусе представлений о «примитивных», а в широком философском осмыслении – «других», «инаковых» могли быть интересны народы-кочевники. Нормативная наука долгое время, не находя в культуре кочевых народов «классических» канонов изобразительности, не искала в ней и самого мировоззренческого основания. Наконец, и теория «бесписьменности» как приговор культуре исторического «беспамятства» оказалась ограничителем подходов к ее изучению.

Между тем, постметафизический прорыв в гуманитарной науке расширил горизонты видения культуры в аспекте «множества» и «разнообразного», поскольку «в каждую эпоху и в любом обществе изучение и познание истории, как и всякая социальная деятельность, подчиняется господствующим тенденциям данного времени и места», что в свое время было сформулировано А. Тойнби [15, с. 14]. Культурная антропология «вооружилась» методологическими принципами релятивизма и комплексного подхода к изучению культуры народов. Подобное методологическое веяние было подхвачено казахскими учеными и оказало влияние на продуктивные разработки подходов к осмыслению казахской традиционной культуры, предпринятых во второй половине XX века. Формировался научный дискурс, примериваемый к новой идеологеме идентичности.

Многие работы с визуальной проблематикой выполнялись на стыке этнографии, искусствоведения, позже – герменевтики и семиотики. Между тем, отдельные труды и, в частности академика А. Маргулана [16–19] «Казахское народное прикладное искусство» (1950), Т. Басенова [20–22] «Архитектурные памятники в районе САМ» (1947), «Орнамент Казахстана в архитектуре» (1957), «Прикладное искусство Казахстана» (1958) можно считать основополагающими в формировании изучения казахских традиционных визуальных форм, таких как орнамент, мир декоративно-прикладного искусства, архитектуры.

Архитектурная философия Т. Басенова опиралась на концептуальное решение функции казахского орнамента в городской архитектуре советского модерна как поля символического конфликта: орнамент – форма культурного кода, несущего не только эстетическую, но и семантическую, идеологическую и идентичностную нагрузку, орнамент – визуальный язык памяти и идентичности.

Устойчивое господство этнографического прочтения традиционной культуры казахов постепенно обновлялось новыми методологическими подходами, что связано с тенденциями парадигматических «поворотов». Особое место в

теоретико-методологических основаниях визуальных исследований казахской культуры занимает концептуальное содержание книги «Познание мира традиционным казахским искусством. Кочевники. Эстетика» (1976, 1993, 2026) [23].[1]

В общеметодологическом аспекте в исследовании был поставлен вопрос о продуктивности типологического подхода к изучению мировой культуры. М. М. Ауэзов считал, что человека следует распознавать в контексте мировой истории, в единой, некогда сложившейся картине человечества, где есть и кочевник, и оседлый, типологически различимые своеобразным мироощущением, во многом отличающихся своей картиной мира. Этот методологический подход был менее всего осмыслен наукой, поскольку, полагал ученый, «современное гуманитарное знание не перегружает себя эстетическим, философским изучением кочевья ни в типологическом (опыт кочевых народов), ни во всеобщем плане. Между тем кочевье – одно из универсальных состояний общечеловеческой истории, и не только прошлой» [23, с. 51].

Исследование «Познание мира традиционным казахским искусством. Кочевники. Эстетика» – одно из первых открытий путей самопостижения традиционной казахской культуры в призме эстетической оптики миросозерцания, мироощущения и отношения кочевника с миром.

Ключевой концепт исследования – «духовный универсум» – выступает как знак целостности, универсальности и ценности общечеловеческого масштаба, поскольку «не ведающий трансцендентного мира не приемлет целостности мироздания» [23, с. 71].

В этом по-философски емком определении сформулирован главный методологический посыл, отправная интенция исследовательского подхода к осмыслению казахской традиционной культуры. Целостное видение мира кочевья – основа системного понимания культуры и ее феноменов, как единства частей, их взаимообусловленности и, соответственно, коррелятивности в аспекте символического спектра языка и форм этой культуры.

Поэтому закономерна сама постановка вопроса о «духовном универсуме» культуры казахского кочевого общества. Его решение открывает перспективы изучения кочевой культуры, ее онтологической и эстетической природы, что, в свою очередь, ориентирует на поиск культурных символов и социальных норм. Кочевая культура рассматривается как особая эстетическая модель мира со специфической организацией пространства, времени и духовного опыта, форма бытия которой не просто передвижение, а эстетическое освоение мира.

Предмет визуальной культуры фокусируется на пространственном видении окружающего мира и его изобразительности, пространственном мышлении и визуальном образе. Кочевники «создали и свою, отличную от других систе-

[1] Книга «Познание мира традиционным казахским искусством. Кочевники. Эстетика» в год своего издания (1976) не вышла в свет, оказавшись в числе идеологически «опасной», и подверглась уничтожению. В усеченной и преобразованной версии была восстановлена и издана в 1993 году. Полноценный материал монографии не был прочитан, осмыслен и не получил должного места в пространстве научного дискурса о кочевой культуре, что повлияло на разрыв, точнее – отсрочку на полстолетия формирования методологии изучения основ кочевой казахской культуры. В полном соответствии своему первозданному содержанию, книга вышла в свет в 2026. Все ссылки делаются на последнее издание.

му пространственных представлений, которая, оказала довольно значительное влияние на формирование архитектуры оседлых народов», отмечал Б. Ибраев [23, с. 280].

Созерцание как способ видения мира, наделенное собственной эстетической оптикой, формирует картину мира в ее пространственной макро-и-микропроекции. Это отчетливо демонстрирует пространственно-символическая целостность казахской юрты, которая органично сочетает вертикальную и горизонтальную проекции макромира: ее конструкция и все ее содержимое воплощают картину мира кочевника, «организованного» духовным универсумом тенгрианского миропонимания.

Пространственное мышление можно изучать, прибегнув к теории гетеротопии М. Фуко [24–25], которая показала, что «иные пространства» присущи всем культурам, и они способны совмещать в себе несколько несовместимых пространств в сосуществовании различных культурных, временных или символических слоев. В данном случае под «другими» понимаются «пространства визуальных образов», «альтернативные визуальные пространства», а также «гетеротопия визуального представления». К примеру, сравнение пространственного видения в аспекте универсальных мифологем или культурных архетипов «космос-хаос» показывает, что в представлениях античности хаос как «непознанное», «неупорядоченное», «химерическое», т.е. «невидимое», находится за горизонтом, у кочевников преимущественно – в нижнем мире.

Визуальная культура кочевников, по мнению К. Нурлановой, своей «незамкнутостью, неразрывной полнокровной связью с окружающим миром» повлияла на осмысление художественного пространства [23, с. 235], а эстетическое выступает здесь в качестве своеобразного воплощения и манифестации свободного, т.е. пространственно неограниченного и подвижного видения мира. В пространственном видении кочевника, обусловленном эстетической моделью, с укорененной в нем тенгрианской трехчастной вертикалью, мир пространственно эпичен.

По мнению ряда исследователей, развитая орнаментальность как эстетический опыт накопленных творческих традиций и канонов экранирует символическую картину мира и выступает как художественный текст кочевой культуры. «Не случайно почти весь предметный мир кочевника оформлен орнаментом, основу композиции которого составляет движение линии, стилизованность и напряженность всех составляющих, – пишет Б. Ибраев [23, с. 256].

Эстетически осмысленное определение К. Нурлановой, что «мир, окружавший кочевника, опоэтизирован в узоре» подкрепляется философским видением орнамента, в круговых линиях которого таится «символический смысл познания мира в его временных и пространственных ориентациях». В частности, исследователь отмечает, что преимущественно округлой формы орнамент воплощает «цикличность жизни и сам мир, неизменный и вечный по представлениям кочевников» [23, с. 236].

А. Медоев трактует парадоксальную особенность «неиссякаемого стремления к «тектоническому равновесию» как принцип симметрии и гармонии в широком мировоззренческом его звучании, проявляемом в искусстве кочевни-

ков, что обусловлено идеей движения и пространственными представлениями о безграничности и неустойчивости мироздания [22, с. 307]. Эстетика пространственной диалектики равновесности во всей полноте «прописана» в казахском орнаменте.

В частности, принцип последовательного расположения узоров, каждый из которых существует самостоятельно, но в череде их взаимодействия отсутствует переплетение их с другим и создает композиционное единство, которое в дополнении цветовой семантикой и «линейным ритмом», манифестирует эстетическое освоение пространства кочевником. «Являясь высшей формой обобщения, типизации явлений, этот принцип отразил особенности пространственной ориентации кочевника-скотовода», – пишет К. Нурланова [23, с. 235].

Визуальная антропология наращивает свою методологическую программу путем расширения области изучаемых объектов благодаря эпистемологическому потенциалу структуры этой дисциплины, прежде всего, ее антропологического предметного ядра. Когда речь идет о жестах как невербальных знаках, следует помнить, что они несут в себе определенного рода изобразительную «телесную информацию». Феноменология тела, разработанная М. Мерло-Понти [13], которая рассматривала телесность как первичное восприятие мира, т.е. понимание реальности формируется посредством ощущения, движения, жестов и пространственных ориентаций. Таким образом, модус тела видится как отношение человека с миром, где человек всегда уже включен в мир, а не наблюдает его извне. Следовательно, по утверждению Т. Э. Цветус-Сальховой [26], телесность – реализация определенной культурной и семиотической схемы (концепта).

Жест как элемент визуальной культуры казахов с ее этноспецификой рассматривается в контексте кочевой традиционной социокультурной системы и согласуется с теорией жестов в аспекте культурной антропологии. Как известно, и в традиционной, и в современной культурах жесты выполняют различные виды социальных практик. В целом, традиционные жесты в условиях потери или изменения их изначальной семантики проявляются в современных социальных практиках как стереотипы поведения в системе этнокультурной идентичности. Также важен вопрос об унаследованных из традиционных практик этнокультурных значений жестов как носителей смыслов невербального языка социальной коммуникации, как специфический инструмент социальных связей.

Визуальная антропология в исследовании жеста демонстрирует активность современной науки в осмыслении вопросов генезиса, социокультурной обусловленности и других аспектов этого феномена в границах ряда смежных наук. В комплексном решении вопроса об этикетных нормах казахов отмечен труд Ш. Ж. Тохтабаевой [27–28], в котором подходы автора завязаны на символической природе «вербальных конструктов» и «визуальных материалов», их знаковость, что обусловливает рассматривать этикет как «семиотический объект». Жест обладает всеми свойствами знаковости и может выступать автономно как семиотический объект и текст, высказывание одновременно.

С. Татубаев [29] исследовал жесты в аспекте их прагматической и синтагматической классификации в социокультурной системе коммуникации казахов:

описывая динамику и детали, поясняет их семантико-символическое значение. В изучении традиционных жестов следует помнить, что они наделены аксиологической значимостью, связанной с феноменом сакрального.

Здесь вступают в силу представления о пространстве единого космоса и его проекция на окружающий мир, человека и его тело. Тем самым определенные части человеческого тела наделяются по подобию исходной модели свойствами сакрального, которое в общей картине символического языка жеста выступает как программирующая структура значения. Язык тела как система символов, т.е. телесность, подобно языку протописьма, представляет собой первозданную матрицу языка визуальных знаков социокультурной системы. Жест как кинетическая речь использует символический язык тела, единицами которого являются образные по своей природе телесные знаки.

Топос телесности в символическом представлении соразмерно картине мира и демонстрирует идейно-визуальные связи традиционного мышления. Анализ, к примеру, традиционных жестов приветствия казахов в аспекте визуальной антропологии опирается на теорию телесности в изучении семиотики тела как социального и культурного феномена, где символическая структура тела участвует в смыслообразовании жеста. Ритуальная основа традиционного жеста приветствия казахов оставляет сакральное значение телесности в своем пространственном космосе – визуальном топосе традиционного мышления.

Традиционные жесты наделены аксиологической значимостью, связанной с природой сакрального, восходящего к ритуалу и представлениям о пространстве единого космоса человеческого тела в том числе. Семиозис жеста приветствия покоится на сакральном (магическом) значении элементов человеческого тела как эманация кочевого космоса. Гендерно выраженный статус языка традиционных жестов приветствия казахов выступает как код, упорядочивающий систему социальной коммуникации.

Исследование традиционных казахских жестов в аспекте визуальной антропологии рассматривает не только конфигурацию жеста как знака, но и не менее важный его системообразущий элемент – телесность как «мышление тела», мыслеобраз. Визуальная природа созерцательности казахского традиционного познания окружающего пространства концентрированно фиксировала, закрепляла и презентовала в символическом языке иконических знаков картину мира как единый космос. Методология визуальных исследований, в частности – визуальной антропологии, учитывает особенность семиотической эссенциальности казахской традиционной культуры, закрепленной в ее невербальной сфере. Это формирует базу комплексного подхода к изучению пространственной картины кочевого мира в аспекте структурной целостности культуры и ее феноменов.

Процесс формирования казахстанской визуалистики наблюдается в комплексных этнографических исследованиях, содержащих разные аспекты социокультурной, экономической, мировоззренческой природы кочевого мира казахов, где находит отражение и особенности его визуальной культуры. М. Муканов «Казахская юрта»; А. Толеубаев «Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – нач. XX в.)»; Н. Масанов «Кочевая цивилизация казахов» не обходят стороной вопросы визуальных кодов конно-кочевой

цивилизации [30–32]. В этих исследованиях визуальный аспект кочевой культуры рассматривается в ключе «доиконографического описания» специфики предметной атрибутики кочевого образа жизнедеятельности.

Семиотическое прочтение визуальных аспектов кочевой культуры и искусства, таких как пространство, статус, знаки власти, предметный мир, посвящены работы Е. Оспанулы «Этнографический атлас казахского орнамента»; Н. Шахановой «Мир традиционной культуры казахов»; Ш. Тохтабаева «Шедевры Великой степи» и др. [33–35].

Авторы задаются вопросами прочтения казахской культуры через визуальные формы, раскрывают значения орнаментов и их связь с эстетикой кочевого мира. Семиотический анализ направлен на интерпретацию визуальных образов как знаковых систем, отражающих культурные коды, символы и ценности наследуемой традиционной казахской культуры. От иконографического анализа традиционных визуальных образов казахской культуры был сделан шаг в семиотическое пространство интерпретации, прочтения системы культурных кодов, знаков и символов. Продуктивность семиотической методологии в изучении казахской традиционной культуры, ее невербального языка, символической системы обусловлена, в первую очередь, природой кочевой культуры, сформировавшей концентрированный визуальный язык суггестивного восприятия и воспроизведения образа.

К примеру, высокая семиотичность казахской юрты коренится в универсалиях построения жилища с незапамятных времен вокруг условной оси мира, связующей небесный, земной и подземный символические миры. Юрта олицетворяет гармонию мироздания и человека, запечатленную эстетической созерцательностью кочевника, который по-философски одухотворяет мир, хранит его сакральность в согласии с обыденным. Интерьер юрты, ее пространственная, визуально означенная семиосфера остается предметом активного изучения казахстанскими исследователями.

Научный интерес к традиционной визуальной культуре казахов возрастает в последнее десятилетие в силу ряда факторов, при том, что современная визуальная практика находится также в сфере активного интереса казахстанских гуманитариев. Особое внимание уделяется визуальным практикам как способам репрезентации культурной идентичности, коллективной памяти и повседневности. Методологической основой исследований С. Мамытова**,** Ә. Құранбек «Национальная идея в визуализациях казахского эпоса»; К. А. Толеубаева «Визуальная антропология и исследование повседневности» и многие другие [36–37].

Исследования опираются на принципы дискурсивного визуального опыта и интерпретации визуальных репрезентаций как форм культурного знания. Авторы не только выявляют методологические основания изучения визуальной культуры казахов, но и формируют новый методологический дискурс идентичности, который по-новому эксплицирует этнографическое содержание визуальной изобразительности, определяют тенденции развития и перспективы отечественной визуалистики в контексте глобального «визуального поворота».

Выявлению особенности традиционной и современной визуальной культуры Казахстана на материале кино, современных медиа, художественных форм изобразительности посвящены исследования, выполненные в ключе «пикторальной», «иконологической» методологии, в ряду которых следует отметить ряд работ Г. Абикеевой «Cinema of Central Asia: Rewriting Cultural Histories»; О. Батуриной «Landscape Painting of Kazakhstan»; С. Сулейменовой «Art of Kazakhstan in the 20th Century»; Шкляевой С. «Visual studies: культура повседневности казахов в изобразительных источниках – графике художников имперского периода»; B. Nurbossynova**,** G. Saitova «Metaphor as a marker of creativity in digital visual art: aspect of socio-cultural communication» [38–42] и др. Изучение социо-коммуникативного аспекта визуальной культуры казахов также имеет перспективу расширения своей предметной сферы в силу плотной коррелятивности вербального и невербального социолекта и его проявления в современной изобразительности.

***

Можно констатировать, что изучение вопросов визуальной культуры казахов в аспекте осмысления ее традиционных форм и средств, способов выражения, а также процессов генерации ее современных форм и репрезентаций, их жизнеспособность в новых форматах изобразительности набирает активность в казахстанской гуманитаристике. Этот процесс актуализирует формирование научно-методологической основы казахстанской Visual Studies. Исследователи активно осваивают философско-теоретический фундамент visual turn – «визуального поворота» и успешно концептуализируют собственный эпистемологический опыт.

Казахстанский контекст визуальных исследований, безусловно, имеет свои особенности, которые обусловлены как самой спецификой языка визуальной культуры казахов, не потерявшей внутреннюю, онтологически и символически обусловленную связь с кочевой тюркской традицией, так и дискурсивной практикой, преимущественно тяготеющей к этнографическому и искусствоведческому анализу.

Одна из граней художественного мира кочевой культуры – визуальный язык, символика и философия формы: пластика предметов быта, орнамент, структура пространства и восприятие природы, рассматриваемые через взаимосвязь искусства и образа жизни кочевников – в современных реалиях не только наследие прошлого, но и актуальный современный дискурс гуманитарного знания.

Список использованных источников

1. Шалютина Н. В. Визуальная методология: основные концептуальные подходы // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2016. № 3 (43). С. 120–124.
2. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. — «Издательство АСТ», 1922. 58 с.
3. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. P. 11–34.
4. Mitchell W. J. T. Four Fundamental Concepts of Image Science // Visual Literacy / ed. J. Elkins. New York: Routledge, 2008. P. 11–30.
5. Бем Г. Что такое образ? // Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб.: Алетейя, 2000. С. 39–62.
6. Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
7. Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н. А. Осминской, Н. Г. Лебедевой. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
8. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб.: Азбука-классика, 1999. С. 43–73.
9. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
10. Беньямин В. Книга Пассажей. М.: Ad Marginem Press, 2026. 992 с.
11. Мирзоев Н. Как смотреть на мир. М.: Ad Marginem Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 342 с.
12. Штомпка П. Визуальная социология: фотография как метод исследования. М.: Логос, 2010. 150 с.
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
14. Саид Э. Ориентализм. М.: Издательская программа Музея «Гараж», 2021. 560 с.
15. Тойнби А. Дж. Постижение истории: сборник. М.: Прогресс, 1991. 731 с.
16. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 1. Алма-Ата: Өнер, 1986. 256 с.
17. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 2. Алма-Ата: Өнер, 1987. 285 с.
18. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 3: Резьба по дереву и кости. Художественная обработка металла и тиснение по коже. Алма-Ата: Өнер, 1994. 246 с.
19. Маргулан А. Х. Из истории городов и строительного искусства древнего Казахстана. Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1950. 122 с.
20. Басенов Т. К. Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. 47 с.
21. Басенов Т. К. Орнамент Казахстана в архитектуре. Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1957. 98 с.

22. Басенов Т. К. Архитектурные памятники в районе Сам. Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1947. 49 с.

23. Познание мира традиционным казахским искусством. Кочевники. Эстетика. Алматы, 2026. 314 с.

24. Foucault M. Of Other Spaces // Diacritics. 1986. Vol. 16, No. 1. P. 22–27.

25. Foucault M. Different Spaces // Aesthetics, Method, and Epistemology / ed. J. D. Faubion. New York: The New Press, 1998. P. 175–185.

26. Цветус-Сальхова Т. Э. Дистинкция понятий «тело» и «телесность» в культурологических исследованиях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 13. С. 8–15.

27. Тохтабаева Ш. Ж. Этикетные нормы казахов. Ч. I: Будни и праздники. Алматы: ТОО «LA GRÂCE», 2017. 221 с.

28. Тохтабаева Ш. Ж. Этикетные нормы казахов. Ч. II: Семья и социум. Алматы: ТОО «LA GRÂCE», 2017. 168 с.

29. Татубаев С. С. Жесты как компоненты искусства. Алма-Ата: Казахстан, 1979. 112 с.

30. Муканов М. С. Казахская юрта. Алма-Ата: Кайнар, 1981. 223 с.

31. Толеубаев А. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – нач. XX в.). Алма-Ата: Ғылым, 1991. 215 с.

32. Масанов Н. Э. Кочевая цивилизация казахов: основы жизнедеятельности номадного общества. Алматы, 1995. 320 с.

33. Оспанұлы Е. Этнографический атлас казахского орнамента. Шымкент, 2021. 665 с.

34. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов. Алматы: Қазақстан, 1998. 184 с.

35. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. Алматы: Дайк-Пресс, 2008. 239 с., [50] л. ил.

36. Мамытова С., Құранбек Ә. Национальная идея в визуализациях казахского эпоса в книжной графике // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10, № 3. С. 16–32.

37. Толеубаева, К. А. Визуальная антропология и исследование повседневности // Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева. – 2022. – № 3. – С. 120–132.

38. Abikeyeva G. Cinema of Central Asia: Rewriting Cultural Histories. London: I. B. Tauris, 2016. 296 p.

39. Baturina O. O. Landscape Painting of Kazakhstan. Almaty, 2013. 200 p.

40. Suleimenova S. S. Art of Kazakhstan in the 20th Century. Almaty, 2017. 250 p.

41. Шкляева С. А. Visual Studies: культура повседневности казахов в изобразительных источниках – графике художников имперского периода // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10, № 2. С. 55–76.

42. Nurbossynova B., Saitova G., Tchitchileishvili M. Metaphor as a Marker of Creativity in Digital Visual Art: Aspect of Socio-Cultural Communication // Creativity Studies. 2026. Vol. 19, No. 1. P. 117–131.

1.2 Visual Studies & искусствоведение Казахстана: развитие современной теоретической мысли

Жанерке Шайгозова

Термин Visual Studies стал активно использоваться в научном дискурсе в конце XX века как обозначение трансдисциплинарной области исследований, изучающей природу, функционирование и социально-культурное значение визуальных образов и практик в современной культуре. В фокусе визуальных исследований находятся изображения и изобразительность, образ, восприятие и познание, взгляд и видение, видимость и невидимость, репрезентации, а также циркуляция визуальных артефактов в пространстве социума и технологий [1].

Следовательно, в Visual Studies равную исследовательскую значимость приобретают произведения искусства и объекты повседневной визуальной среды: реклама, комиксы, модные показы, цифровые платформы, городское пространство и, даже Google Maps как значимая часть повседневной визуальности. Что отражает ключевой принцип направления – признание любой формы визуальности значимым объектом научного анализа, а в свою очередь «история искусства является одновременно историей визуальных открытий» [2, с.192]. Отсюда Visual Studies рассматривается как междисциплинарная парадигма, обеспечивающая переход от анализа отдельных произведений к их осмыслению как целостной системы и, как пишет W.J.T. Mitchell «Visual studies is the study of visual culture», т.е. визуальные исследования – это изучение визуальной культуры [3, с. 166].

На наш взгляд, наиболее успешный пример классификации подходов Visual Studies в русскоязычной научной литературе представлен в работе Т. В. Вдовиной [4] (Схема 1).

Рассмотрим данные подходы в контексте искусствоведческой науки Казахстана. Для нас важно выявить, какие методологические подходы используют отечественные специалисты при исследовании феномена визуального, то есть найти ответ на вопрос: какие из этих подходов выступают наиболее востребованными?

Психоаналитический подход. Методология анализа произведений искусства любого жанра с позиции психоаналитических концепций разработана Ф. Боудри, который выделяет четыре основные момента: психоанализ персонажей (образов), художественный текст как модифицированная форма свободной ассоциации, тематический анализ психического содержания и восприятие текста реципиентом [5].

В свою очередь, Д. А. Попов считает, что к сегодняшнему дню наиболее рельефно выделяются три основных направления влияния психоанализа на искусство: изучение бессознательного художественными средствами, его иррациональная репрезентация и удовлетворение бессознательных желаний средствами искусства [6, с. 38].

Следовательно, этот подход рассматривает произведение любого вида искусства как отражение бессознательных процессов трех взаимосвязанных фи-

гур: автора, персонажа и зрителя. Что позволяет выявлять скрытые смыслы художественного образа, интерпретировать и исследовать специфические механизмы формирования визуального.

На наш взгляд, самое продуктивное применение психоаналитический подход получил в отечественном киноведении. Одной из первых работ, выполненных в данном направлении, стала работа «Kozha's Character as an Object of Psychoanalysis» (2018) под авторством Е. Ф. Жумабекова, К. М. Кадырбекова, Б. Б. Ногербека и Ж. Б. Оразалиевой [7].

Используя фрейдовскую модель личности («Оно» – «Я» – «Сверх–Я»), авторы рассматривают поведение главного героя как результат конфликта между желаниями, стремлением к свободе и требованиями общества. Отсутствие отца у Кожи, по мнению исследователей, обусловливает его эмоциональную неустойчивость, поиск авторитета и постоянную потребность в признании. Внутреннее взросление Кожи интерпретируется как постепенное укрепление «Я» (Эго). Работа представляет интерес прежде всего как методологический эксперимент, где анализ образа главного героя строится на обозначенных позициях.

Другая работа отечественных киноведов, Г. Мурсалимовой и А. Аманжол посвящена исследованию архетипических образов женщин в фильмах женщин-режиссеров [8]. Авторы на примере фильмов Айжан Касымбек «Мадина», Шарипы Уразбаевой «Мариям» и Малики Мухаметжан «Карлыгаш», выделяя три ключевых архетипа – Матери, Воительницы и Искательницы обращаются к аналитической психологии К. Г. Юнга, дополненной концепцией мономифа и универсальных архетипических моделей Д. Кэмпбелла.

Архетип Матери интерпретируется как духовная опора общества, архетип Воительницы отражает внутреннюю силу женщины, ее стремление к справедливости и сопротивление социальным ограничениям, а архетип Искательницы символизирует духовный поиск, самоопределение и стремление к личностной трансформации.

Эмпирическую основу исследования Я. Краснопольской и Б. Ногербека [9] составляют наиболее значимые произведения кинематографа советского периода: «Менің атым Қожа», «Қыз Жібек», «Жер әкелер» и другие картины. На их материале авторы выявляют устойчивые архетипы: Отец, Мать и Непослушный подросток, интерпретируя их как проявление коллективного бессознательного. Авторы считают, что содержание архетипа зависит от конкретной исторической эпохи и господствующей идеологии. Советское кино, сохраняя универсальные архетипы наполняет их новым социальным и культурным смыслом, соответствующим задачам своего времени [9, с. 51].

Тема «архетипа» получила широкое освещение в исследованиях изобразительного искусства. Тому пример работа К. Оразкуловой [10], в которой автор, опираясь на труды К. Г. Юнга, рассматривает «степь» как фундаментальный образ коллективного бессознательного казахской культуры. На материалах произведений художников, начиная с Абылхана Кастеева до современных мастеров ученый исследует трансформацию образа степи как символа идентичности, исторической памяти и духовного пространства. Архетип «степь», по мнению ученого выступает психофилософским образом.

Мировая гора, Древо жизни, Ана-Жер, Жеруйык и другие, являющиеся архетипами тюркского мироздания и их отражение в искусстве казахского гобелена – главные объекты и предметы анализа и интерпретации в работе М. Муканова, Б. Досжанова и М. Сулейменова [11]. Казахский гобелен, в их работе представлен как сложный визуальный текст, репрезентирующий фундаментальные архетипы тюркской культуры. Так, образ Древа жизни интерпретируется как символ непрерывности жизни и связи поколений, Мировая гора как модель устройства Вселенной, Ана-Жер как воплощение идеи материнства, плодородия и неразрывной связи человека с родной землей, а Жерұйық как архетип гармоничного мира. В целом, юнговские первообразы и изначальные мотивы составляют основу этнокультурного самоопределения изобразительного искусства Казахстана, считает Р. Ергалиева [12].

Обзор отечественных исследований показывает, что юнгианский подход занимает особое место в изучении феномена визуального. Он представляется наиболее устойчивой и методологически продуктивной в отечественной научной традиции. Преобладание данного подхода в визуальных исследованиях, вероятнее всего, во-первых, обусловлен его методологической гибкостью и широким аналитическим потенциалом. Во-вторых, в отличие от психоанализа, сосредоточенного на личности конкретного художника, архетипическая модель рассматривает произведение в качестве транслятора коллективных смыслов и общекультурного опыта.

Социально-критический подход. По нашим наблюдениям, этот подход в отечественном искусствоведении более популярен, чем психоаналитический. Исследовательский интерес сосредоточен на проблемах культурной травмы, исторической памяти, экологических катастроф, гендерных отношений, социальной стратификации, механизмов власти и репрезентации идентичности. Это явление в современном искусстве С. Bishop называет «социальным поворотом», в рамках которого художники все чаще обращаются к общественным проблемам [13].

В свою очередь, как справедливо отмечает А. Н. Вощинчук, одной из ведущих тенденций искусства конца XX – начала XXI века стало обращение к репрезентации травматических событий прошлого. Художникам оказалось важно исследовать личностный и коллективный опыт поколений, оставшийся «непережитым» [14, с. 92]. Этот процесс актуален и для Казахстана, а его анализу посвящены работы ряда отечественных искусствоведов.

Работа Д. С. Шариповой, С. Ж. Кобжановой и А. Б. Кенджакуловой [15] построена на анализе произведений графики и скульптуры, посвященных голоду 1930-х годов (ашаршылық). Здесь авторы исследуют особенности художественной репрезентации одной из наиболее трагических страниц истории Казахстана.

Методологической основой исследования выступает концепция культурной памяти Я. Ассмана, прежде всего разграничение «горячей» и «холодной», функционирование различных режимов памяти. Как отмечают авторы, поворот создателей монументальных произведений к передаче сильных эмоциональных состояний развивается в русле современных художественных поисков, ориен-

тированных на аффективное осмысление истории, и одновременно восходит к традиции казахских плачей-жоқтау, в которых скорбь становится одной из ключевых форм коллективного переживания и сохранения памяти [15, с. 290].

Другая работа Д. С. Шариповой, С. Ж. Кобжановой и М. М. Келсинбек [15] посвящена исследованию художественных стратегий репрезентации культурной травмы в современном искусстве Казахстана на примере произведений, обращенных к истории движения Алаш. Эмпирическую основу исследования составили произведения скульптуры, инсталляция С. Бекботаева «Сылдырмақ», художественная фотография, живопись и видеоарт. Анализируя разнообразные формы визуальной репрезентации трагического прошлого, авторы приходят к выводу, что современные казахстанские художники находятся в поиске новых художественных средств осмысления исторической памяти. По мнению ученых, обращение к образам деятелей Алаш и другим символам национальной истории представляет собой попытку «проработки» культурной травмы, направленную на глубокое осмысление прошлого и его включение в современный общественный дискурс [16, с. 63].

Проблематика культурной травмы в казахской живописи получила развитие в исследовании Ж. Аксакаловой, З. Идирис и А. Кенджакуловой [16]. Анализируя произведения Д. Кастеева «Ақтабан шұбырынды», Н. Килибаева «Елім-ай» и работы К. Куюкова, посвященные Семипалатинскому ядерному полигону, авторы показывают, что современная живопись становится пространством художественного осмысления исторических, культурных и экологических травм. Особую ценность представляет обращение исследователей к творчеству Карипбека Куюкова.

Произведения художника, посвященные последствиям деятельности ядерного полигона, по праву можно рассматривать как один из наиболее ярких примеров (возможно единственного) художественного осмысления культурной травмы и масштабной экологической катастрофы одновременно. В определенной степени устойчивое обращение художников Казахстана к данной проблематике вписывается в дискурс репарации во множестве ее значений – как акта восстановления, процесса преодоления и исцеления травматического опыта. При этом репарация выходит за пределы юридических и финансовых трактовок и осмысляется в художественной практике как действие, понимаемое скорее в качестве глагола, непрерывного процесса, ориентированного на будущее и предполагающее активное конструирование новых форм культурной памяти, обсуждаемый в специальном номере Journal of Visual Culture [18].

Как пишет Е. Резникова, «художники, глашатаи болевых точек социума, фокусируются на проблеме сохранения природного наследия, экологичности, раскрытии перманентно обостряющегося конфликта человека и окружающего его мира» [19, с. 61]. Анализируя творчество некоторых представителей contemporary art (Рустам Хальфин, Елена и Виктор Воробьевы, Ербосын Мельдибеков, Алмагуль Менлибаева, Сауле Сулейменова, Молдакул Нарымбетов, Сакен Нарынов и другие), Е. Резникова показывает, как отечественное искусство постепенно отказывается от традиционной эстетизации природы, обращаясь к

ее критическому осмыслению в контексте современных экологических и антропогенных вызовов.

В рассматриваемом контексте особый интерес представляет творчество молодых казахстанских художников, в частности Дарионы Шаббаш и Галымжана Балсары, выразившийся в арт-проект «Чем платить за воздух?». В основе проекта лежит экспериментальная арт-практика, в которой городской смог выступает художественным средством. Размещенные в различных районах Алматы полотна с нанесенными карандашными рисунками и, поверх них специальным клеевым покрытием в течение месяца были выставлены в открытом пространстве, тем самым, аккумулировав частицы атмосферных загрязнений на полотнах.

В результате на белой поверхности постепенно проявились изображения, сформированные загрязненным воздухом «Smog Paintings» [20]. Такой художественный прием позволяет сделать экологическую угрозу визуально осязаемой, превращая произведение искусства в форму социально-критического высказывания и экологической рефлексии. Идею проекта и процесс реализации художники осветили в фильме с одноименным названием (https://www.youtube.com/watch?v=Fuqa5m0X-f0).

Иконография проекта построена на использовании узнаваемых культурных символов Алматы. В работах Галымжана Балсары яблоко – традиционный символ города – постепенно превращается в скелет, а снежный барс изображен в противогазе, что визуализирует последствия экологического кризиса. В произведениях Дарионы Шаббаш представлены ласточки, некогда являвшиеся характерной частью городской среды Алматы, а также казахский орнамент, деформация которого символизирует негативное воздействие антропогенных факторов на природу и культурную идентичность (Рисунок 1).

Философско-культурологическое осмысление казахстанского contemporary art в контексте социально-критического подхода представлено в работе Г. Г. Гиздатова, О. Д. Буренина-Петрова и Б. А. Сопиевой [21]. Авторы считают, что арт-проекты и манифесты казахстанских художников 1990-х–2000-х годов должны рассматриваться как особые формы общественно-политического дискурса. От скрытого критизма актуальное искусство переходит к открытым высказываниям, о чем свидетельствуют выставки 2017–2020 годов [21, с. 44].

В рамках социально-критического подхода одним из актуальных направлений исследований становится отражение гендерной проблематики в современном искусстве Казахстана. Наиболее последовательно данный аспект разрабатывается С. Шошановой [22], которая анализирует творчество Сауле Дюсенбиной, Натальи Дю, Куаныша Базаргалиева, арт-дуэта Kreolex Center и рекламного агентства Havas Worldwide Kazakhstan через призму квир-идентичности.

Автор считает юмор общей стратегией творчества художников, пронизывающей их креативные поиски. Опираясь на современные концепции и классификации юмора, исследователь показывает, что юмор выступает не только художественным приемом, но и способом конструирования знания, формирования идентичности и критического осмысления социальной реальности [22].

Вопросы женской идентичности рассматриваются в работе А. И. Ибрагимова [23], которая посвящена раскрытию роли женщин-художниц в развитии современного искусства Казахстана на примере деятельности фонда «Тан Шолпан». На основе анализа произведений участниц юбилейной выставки автор показывает, что современные художественные практики становятся средством переосмысления традиций, культурной памяти и женской идентичности. Отметим вопросы идентичности, репрезентации и субъективности женщин в лоне современного искусства, созданного женщинами-художницами все еще актуальный процесс во всем мире осмыслению, которого посвящено не мало научных работ.

Значительно меньшее внимание в отечественном искусствоведении и гуманитарной науке в целом уделяется исследованию карикатуры как самостоятельного явления визуальной культуры. Можно отметить работу А. Казыкеновой, посвященной феномену политической карикатуры [24]. Однако исследование носит преимущественно теоретический характер и не включает анализ творчества казахстанских карикатуристов.

Отдельные аспекты визуального языка карикатуры рассматриваются в исследовании Ж. Н. Шайгозовой [25], посвященном творчеству монгольского карикатуриста Цэвэгийн Байды. Однако комплексные исследования отечественной карикатуры практически отсутствуют. Хотя, визуальная культура Казахстана представлена целой плеядой талантливых художников-карикатуристов: Еркин Нуразхан, Галым Смагулулы (Рисунок 2), Мурат Алимов, Мурат Дильманов, Айдарбек Газизулы и другие. Их анализу посвящена одна из глав настоящей коллективной монографии.

Деконструкционистский подход. Теоретическими основами этого подхода являются идеи Ж. Деррида [26], получившие развитие в исследованиях Р. Краусс [27], К. Оуэнса [28], Х. Фостера [29] и Б. Гройса [30]. Их работы посвящены исследованию проблемы деконструкции художественного образа, авторства, репрезентации и институциональных механизмов искусства. Специалисты обоснованно считают деконструкцию исследовательским методом постмодерна.

Идея деконструкции в современном искусстве нередко связывается с феноменом клипового мышления, предполагающего фрагментарное и ускоренное восприятие визуальной информации. В этом контексте художник, стремясь быть понятным современной аудитории, обращается к популярным визуальным форматам либо сознательно «деконструирует» традиционные художественные формы, разрушая их целостность и переосмысляя структуру произведения. Ее характерными чертами называют «иронизм, перемешивание фрагментов, стилей, стереотипов художественного мышления всех времен и народов» [31, с. 184].

В исследовании А. Ибраевой [32] рассматривается развитие деконструктивистских идей и их влияние на формирование новых визуальных стратегий в дизайне костюма. Следует отметить, что казахстанский материал в исследовании не получил отражения.

В работе А. Нурдубаевой и Г. Бекибаевой [33] анализируется интеграция этнических и деконструктивистских подходов в проектировании объектов дизай-

на. Деконструкция здесь понимается как метод трансформации традиционных форм, направленный на создание новых художественных решений и переосмысление культурных кодов в современном дизайне.

С деконструкцией тесно связано понятие «дематериализации», которое на материалах современного цифрового искусства (мультимедийная инсталляция Кати Школьник «Манифест о времени», выставка Вероники Тришиной «Я смотрю в окно и вижу море», выставка «evigilatio» Наргис Рахмановой и других) исследовано в работе М. Айдаровой и С. Каржаубаевой [34]. Как справедливо пишут, авторы: современное искусство Казахстана выступает примером органичной интеграции материального и нематериального, традиционного и цифрового, индивидуального и коллективного. Дематериализация в цифровую эпоху становится устойчивой тенденцией, определяющей природу современного художественного процесса [35, с. 296].

С позиций Visual Studies творчество Н. Рахмановой представляет особый интерес, демонстрируя процесс деконструкции традиционного орнамента и его реконфигурации в цифровой среде. Орнамент здесь становится объектом междисциплинарного исследования, в котором визуальные, математические и акустические структуры образуют единую систему художественной репрезентации. Именно такая трансформация традиционного культурного кода (Рисунок 3–4) в цифровую визуальную модель отражает характерные особенности современного искусства, основанного на синтезе технологий, науки и креативного мышления.

Н. Рахманова выдвигает гипотезу о том, что геометрические структуры древних орнаментов Средней Азии и Казахстана могли формироваться под воздействием звуковых вибраций. Согласно авторской концепции, закономерности построения орнамента могут быть выявлены посредством современных исследований в области математики, музыковедения и компьютерного моделирования [35].

Дальнейшее развитие авторская идея художника получает в «Звуках геометрии», где зрителю предлагается новый взгляд на взаимосвязь визуального образа и музыкальной структуры. Проект основан на геометрическом подходе к построению музыкальной композиции, разработанном на основе исследований, представленных в книге «Геометрия музыки» Д. Тимошко [36].

Компьютерные визуализации демонстрируют геометрические отношения между аккордами и последовательностями звуков, позволяя воспринимать музыкальные закономерности в визуальной форме.

Следует отметить, что идея взаимосвязи казахского орнамента с музыкой и другими видами искусства отмечается в исследовании Ж. Н. Шайгозовой, А. Б. Наурзбаевой и Л. И. Нехвядович [37], где орнамент интерпретируется как этнознаковый код, отражающий единство различных форм искусства (и культуры) и выступающий универсальным средством передачи информации.

Герменевтический подход. Традиционно казахстанские искусствоведы обращаются к философской герменевтике и феноменологии как к методологическим основаниям интерпретации произведений искусства. В области визуальных

исследований данный подход широко представлен в трудах Р. А. Ергалиевой, Б. К. Барманкуловой, А. С. Галимжановой, С. А. Шкляевой, Х. Х. Труспековой и других именитых искусствоведов. В их работах герменевтический подход ориентирован на выявление глубинных смыслов художественного произведения, раскрытие его символического содержания и интерпретацию в широком историко-культурном контексте.

По сути, любая попытка интерпретации художественного текста неизменно восходит к герменевтике. Прав А. А. Потоцкий, указывающий, что многообразие языков искусства, проистекающее из многообразия художественных стилей, направлений, в свою очередь, инициирует проблему их понимания и интерпретации в изменяющихся социокультурных условиях [38, с. 91]. Он же выделяет классические герменевтические процедуры, включающие реконструкцию культурно-исторической ситуации (погружение); эмпатические процедуры (принцип конгениальности); интерпретацию (содержание художественного сообщения), а также аппликацию (применение, актуализация).

В русле Visual Studies исследовательский фокус смещается на изучение визуальной культуры как совокупности образов, практик видения и механизмов производства смыслов. В этом контексте герменевтический подход приобретает новые возможности, позволяя интерпретировать не только произведения искусства, но и широкий спектр визуальных феноменов: фотографию, кино, рекламу, цифровые изображения, медиа, городскую визуальную среду и повседневные визуальные практики.

Семиотический и структуралистский подход. Семиотика давно привлекает внимание казахстанских ученых-гуманитариев, а ее методологический аппарат активно используется историками, этнографами, антропологами, культурологами и искусствоведами. Значительный вклад в осмысление казахской культуры с позиций семиотики внесла Н. Ж. Шаханова [39]. Среди современных исследований можно отметить работы Р. Хасеновой и М. Саркуловой, посвященные семиотическому анализу отдельных аспектов казахской культуры [40], исследование А. И. Мамбетовой, рассматривающее семиотику казахских ювелирных украшений [41], а также коллективную монографию под редакцией А. Б. Наурзбаевой, в которой представлен семиотический анализ различных явлений казахской культуры и искусства [42]. Семиотический подход успешно применяется и при изучении традиций, обрядов и обычаев в трудах Ш. Ж. Тохтабаевой [43–44].

В рамках Visual Studies семиотический подход приобретает особое значение, поскольку позволяет рассматривать визуальное произведение как систему знаков и культурных кодов, формирующих смысловое пространство изображения. Одним из ключевых объектов такого анализа выступает визуальная метафора, понимаемая как знаковая конструкция, создающая новые культурные смыслы посредством взаимодействия символов, образов и контекстов.

В этом плане привлекает работа Б. Нурбоссыновой, Г. Саитовой, М. Чичилишвили [45], посвященная исследованию метафоры как одного из ключевых элементов цифрового искусства на примерах работ Данабола Бирлесбека, Магиры Тлеубердиной, Анелии Бекбасс, Таира Табиева, Марата Дильман, Аиды Исаханкызы, Омара Али, Дарьи Конопатовой и Дины Толегеновой.

Авторы исследования рассматривают метафору как художественный прием и механизм социокультурной коммуникации. Особое внимание уделяется интерпретации юрты, верблюда, казахского костюма и другим знаковым образам. Как пишут, исследователи одной из примечательных работ является переосмысление Данаболом Бирлесбеком образа казахской юрты, помещенной художником в бескрайнее космическое пространство (Рисунок 5). Такое решение объединяет историческое наследие с футуристическим и абстрактным видением, формируя новую интерпретацию традиционного культурного символа [45, с. 123].

Немаловажное значение в отечественной гуманитарной науке имеет и структуралистский подход, направленный на исследование внутренней организации произведения. Здесь в центре внимания находится не отдельный знак, а система связей между элементами. Этот подход получил применение в исследовании Д. С. Шариповой, А. Б. Кенджакуловой и А. И. Туленовой [46], посвященном современной графике и комиксам Казахстана.

Анализируя произведения как целостные структуры, авторы выявляют устойчивые модели организации визуального повествования, основанные на интеграции фольклорных мотивов в современную художественную форму. По мнению исследователей, обращение к образам фольклора и модели героя, противостоящего хаосу и нестабильности выполняет терапевтическую функцию, помогая зрителю адаптироваться к вызовам современной реальности [46, с. 261].

Наиболее показательным в превращении фольклорного образа на современный визуальный язык выступает творчество Самал Кантар (Рисунок 6), для которой «характерно желание отказаться от перенасыщения сюжета, показывая героев «крупным планом» и в то же время стилизовать их под героев японских аниме» [46, с. 261], пишут исследователи.

Образ Жалмауыз кемпір интерпретируется С. Кантар как многослойный мифологический символ, связанный с хтонической сферой и архетипами разрушения, страха и пограничного состояния между мирами. Мотив многоликости подчеркивает сверхъестественную природу, выступая знаком изменчивости и угрозы. Такие атрибуты как седые волосы и изможденные лица актуализируют амбивалентность старости. Темный объемный чапан визуально монументализирует фигуру и функционирует как символ тайны, закрепляя хтонический характер персонажа.

Анализ научных трудов свидетельствует о том, что семиотико-структуралистский подход занимает значимое место в отечественных гуманитарных исследованиях и широко применяется при анализе феномена визуального.

Дискурсивный подход. Этот подход в казахстанском искусствоведении (на примерах визуального) разработан менее всего, либо исследователи касаются его лишь вскользь. Гораздо больше исследований в области искусствоведческого дискурса как такового. В изучаемом плане специалистов волнуют общие методологические вопросы [47].

Интересный взгляд на казахстанское медиапространство с позиции дискурса идентичности рассмотрел Г. Г. Гиздатов, который считает, что роль «дискурсивной» критики при практическом отсутствии политологических концепций и соответствующей критики в стране взяло на себя актуальное искусство. Оно стало тем самым «посредником», который идеально подходит для передачи множества идей, хаотично, но с исторически неизбежной закономерностью возникающих в стране, оно же верно подмечает квазиреальность мира казахстанского общественного и культурного пространства [48, с. 131].

***

Несмотря на то, что само понятие Visual Studies пока не получило широкого распространения в казахстанской науке, многие исследования фактически опираются на его методологические принципы. Методология изучаемого направления позволяет преодолеть границы традиционного анализа, интегрируя методы философии, культурологии, искусствоведения, социологии, антропологии, психоанализа и медиаисследований, что значительно расширяет исследовательский потенциал и, в конце концов «может вернуть нас к традиционным дисциплинам гуманитарных и социальных наук с новым взглядом, новыми вопросами и открытым сознанием» [3, с. 179].

В отличие от классического направления искусствоведения и эстетики, Visual Studies рассматривает произведение искусства (и любое изображение) как часть пространства визуальной культуры, сместив акцент с формально-эстетических характеристик на процессы смыслообразования и коммуникации.

Именно поэтому Visual Studies сегодня становятся одним из наиболее перспективных направлений развития гуманитарной науки, в том числе науки об искусстве, а «разнообразие интерпретаций дает бескрайнее поле для дополнительного анализа» [4, с. 25], где бестелесный образ и материальный артефакт – постоянные элементы диалектики визуальной культуры [3, с. 170].

В нижеследующих разделах настоящей монографии авторы стремились продемонстрировать эвристический потенциал подходов Visual Studies для исследования традиционного и современного искусства Казахстана. Рассматривая произведения искусства и визуальное вообще, как тексты, культурные артефакты и носители коллективной памяти, исследование раскрывает механизмы формирования смыслов, трансформации художественных образов и функционирования визуальных кодов в условиях современных культурных процессов.

Такой подход позволяет выйти за пределы исключительно формально-стилистического анализа, рассматривая искусство как пространство взаимодействия истории, культуры, идентичности и визуальной коммуникации.

Список использованных источников

1. Тимофеенко А. Как смотреть на мир: подборка изданий по Visual Studies [Электронный ресурс]. URL: https://garagemca.org/programs/library/catalogue/L63966 (дата обращения: 07.04.2026).
2. Афанасьева И. А. Лабиринты «поворотов» в современном искусстве: лингвистический, иконический, визуальный // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20. № 2. С. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.
3. Mitchell W.J.T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture // Journal of Visual Culture. – 2002. – Vol. 1, No. 2. – P. 165–181. – DOI: 10.1177/147041290200100202.
4. Вдовина Т. В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2012. № 1. С. 16–26.
5. Боудри Ф. Очерк о методе в прикладном психоанализе // Russian Imago 2001: Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Алетейя, 2002. С. 84–105.
6. Попов Д. А. Влияние психоаналитических представлений о человеке на развитие искусства XX века // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2014. Т. 14. № 3. С. 35–42. DOI: 10.18500/1819-7671-2014-14-3-38-42.
7. Lumbekov Y. F., Kabyrbekov K. M., Nogerbek B. B., Orazalieva Z. B. Kozha's Character as an Object of Psychoanalysis // Astra Salvensis. 2018. Vol. VI. No. 12. P. 581–588.
8. Мурсалимова Г., Аманжол А. Архетипические образы женщин в фильмах женщин-режиссеров современного казахского кинематографа // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10. № 1. С. 243–261. DOI: 10.47940/cajas.v10i1.995.
9. Krasnopolskaya Y., Nogerbek B. Базовые архетипические образы в казахстанско-советском кино // Central Asian Journal of Art Studies. 2019. Т. 4. № 2. URL: https://cajas.kz/journal/article/view/199 (дата обращения: 07.04.2026).
10. Оразкулова К. Архетип «Степи» в казахской живописи // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10. № 1. С. 171–188. DOI: 10.47940/cajas.v10i1.932.
11. Муканов М., Досжанов Б., Сулейменов М. Художественные образы архетипов моделей тюркского мироздания в искусстве современного казахского гобелена // Central Asian Journal of Art Studies. 2018. Т. 3. № 3.
12. Yergaliyeva R. Наследие Великой степи – архетипическое и экзистенциальное – в современном искусстве Казахстана // Türkoloji. 2017. № 82. С. 123–131. URL: https://izlik.org/JA92KK65FR (дата обращения: 07.04.2026).
13. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012. 390 p.
14. Вощинчук А. Н. Отражение «травматического опыта» прошлого в современном искусстве // София: электронный научно-просветительский журнал. 2018. № 2. С. 89–92.
15. Шарипова Д. С., Кобжанова С. Ж., Кенджакулова А. Б. Осмысление трагических моментов национальной истории в графике и монументальной скульптуре Казахстана // Вестник Казахского национального женского педагогического университета. 2020. № 1. С. 285–291.
16. Шарипова Д. С., Кобжанова С. Ж., Келсинбек М. М. Репрезентация травматических страниц отечественной истории: образы деятелей Алаш Орды в визуальной культуре Казахстана // Вестник КазНУ. Серия историческая. 2023. № 2. С. 57–64.

17. Huard, A., Moser, G. (2022). Editorial Introduction: Reparation and Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, *21*(1), 3–16.

18. Аксакалова Ж., Идирис З., Кенджакулова А. Следы «культурных травм» в казахской живописи // Keruen. 2023. № 2. С. 268–283.

19. Резникова Е. Интерпретация природного наследия в современном искусстве Казахстана // Central Asian Journal of Art Studies. 2022. Т. 7. № 3. С. 61–75. DOI: 10.47940/cajas.v7i3.607.

20. This Is My Favorite City: Darion Shabbash on the Smog Paintings in Almaty [Электронный ресурс]. URL: https://air.org.kz/en/project/this-is-my-favorite-city-darion-shabbash-on-the-smog-paintings-in-almaty/ (дата обращения: 07.04.2026).

21. Гиздатов Г. Г., Буренина-Петрова О. Д., Сопиева Б. А. Культура как текст и проект в постсоветском дискурсе (на примере Казахстана) // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2023. – № 1. – С. 30–47. doi: 10.23951/2312-7899-2023-1-30-47

22. Shoshanova S. Queer Identity in the Contemporary Art of Kazakhstan // Central Asian Survey. 2021. Vol. 40. No. 1. P. 113–131. DOI: 10.1080/02634937.2021.1882388.

23. Ибрагимов А. Женское лицо современного искусства Казахстана (на примере деятельности фонда «Тан Шолпан»), Saryn, т. 13, № 1, сс. 82–106, мар. 2025, DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.266.

24. Казыкенова А. Роль и функции политической карикатуры в СМИ // Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилёва. Серия «Журналистика». 2022. Т. 139. № 2. С. 52–61.

25. Шайгозова Ж. Н. Творчество Цэвэгийн Байды как визуализация национального монгольского юмора // Keruen. 2025. Т. 87. № 2. С. 222–233. DOI: 10.53871/2078-8134.2025.2-17.

26. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.

27. Krauss R. *A* Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. – London: Thames & Hudson, 1999. – 64 p.

28. Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // *October*. – 1980. – Vol. 12. – P. 67–86.

29. Foster H**.** The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. – Cambridge, MA: MIT Press, 1996. – 320 p.

30. Гройс Б. В потоке. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 232 с.

31. Тарасов А. Н. Теория деконструкции как основа эстетики постмодернизма // Философия и общество. 2009. № 1. С. 174–187.

32. Ибраева А. Эволюция идей деконструктивизма в контексте современных концепций развития моды // Central Asian Journal of Art Studies. 2018. № 4. С. 85–101.

33. Нурдубаева А. Р., Бекибаева Г. Д. Интеграция этнического и деконструктивистских практик в производстве дизайн объектов в образовательных практиках (КазНАИ им. Т. Жургенова) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – №2. – С. 177–186.

34. Айдарова М., Каржаубаева С. От идеи к алгоритму: дематериализация в концептуальном и цифровом искусстве // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10. № 3. С. 287–304. DOI: 10.47940/cajas.v10i3.1107.

35. Сыздыкова Э. Красота симметрии: выставка Наргис Рахмановой: гармония линий и звука // Новое поколение. 2024. 24 авг. URL: https://np.kz/news/kultura/iskusstvo/krasota-simmetrii (дата обращения: 07.04.2026).

36. Tymoczko D. A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. – New York: Oxford University Press, 2011. – 470 p.

37. Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Нехвядович Л. И. Семиотический базис казахской культуры: орнамент как этнознаковый код // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. – 2024. – № 1 (39). – С. 120–142. – DOI: 10.23951/2312-7899-2024-1-120-142.

38. Потоцкий А. А. Герменевтика и методология художественного познания // Труды БГТУ. Сер. 6, История, философия. 2022. № 2 (263). С. 90–93.

39. Шаханова Н. Ж. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки). – Алматы: Казахстан, 1998. – 175 с.

40. Хасенова, Р., Саркулова, М. (2023). Семиотический анализ некоторых аспектов национальной культуры в Казахстане // Адам әлемі. 2023. № 96 (2). С. 3–13. https://doi.org/10.48010/2023-2/1999-5849.01

41. Мамбетова А. И. Семиотика ювелирных украшений в традиционной культуре Казахстана: автореферат на соискание ученой степени кандидата культурологии 24.00.01, Санкт-Петербург, 2005. – 24 с.

42. Языки казахской культуры: коллективная монография. – Алматы: КазНИИК, 2023. – 422 с.

43. Тохтабаева Ш. Ж. Символика казахских гребней // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. 2019. № 1. С. 120-132.

44. Тохтабаева Ш. Ж. Этнокоды в декоративно-прикладном искусстве казахов. – Алматы: Ғылым ордасы, 2017. – 124 с.

45. Nurbossynova, B., Saitova, G., Tchitchileishvili, M. Metaphor as a Marker of Creativity in Digital Visual Art: Aspect of Socio-Cultural Communication // Journal of Infrastructure, Policy and Development. – 2025. – Vol. 9, No. 5. – Article 11215. – DOI: 10.24294/jipd.v9i5.11215.

46. Шарипова Д. С., Кенджакулова А. Б., Туленова А. И. Актуализация национального фольклора в графике и комиксе Казахстана // Keruen. 2022. Т. 74, № 1. С. 253–264. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.1-20.

47. Карабаева А. Г., Исмагамбетова З. Н., Мирзабекова А. Ш. Дискурс о теоретико-методологических подходах в современной философии искусства // Вестник КарГУ им. Е. Букетова. 2022. № 3. С. 306–314.

48. Гиздатов Г. Г. Дискурс идентичности в медийном пространстве современного Казахстана // Политическая лингвистика. 2019. № 1 (73). С. 127–133.

«ВИЗУАЛДЫ ЗЕРТТЕУЛЕР: ӘДІСНАМАСЫ, ТӘСІЛДЕРІ МЕН ҚҰРАЛДАРЫ» БӨЛІМІНЕ АННОТАЦИЯ

Монографияның бірінші бөлімі Visual Studies (визуалды зерттеулер) бағытының теориялық-әдіснамалық негіздерін пайымдауға және оның қазіргі гуманитарлық ғылымдағы рөлін айқындауға арналған. Визуалдылықты XXI ғасырдағы гуманитарлық білімнің негізгі категорияларының бірі ретінде қарастыра отырып, авторлар қазіргі мәдениеттің бейнелер, визуалды тәжірибелер және цифрлық репрезентациялар түрінде барған сайын кеңінен көрініс тауып отырғанын көрсетеді.

Осыған байланысты Visual Studies визуалды феноменді кең ауқымды мәдени, әлеуметтік және медиалық кеңістікпен сабақтастықта зерттеуге мүмкіндік беретін маңызды әдіснамалық бағыт болып табылады.

Бірінші бөлімшеде Visual Studies (визуалды зерттеулер) бағытының қалыптасу тарихы мен негізгі теориялық қағидаттары қарастырылады. Бұл бағыттың қалыптасуы XX ғасырдың екінші жартысында гуманитарлық ғылымдарда орын алған «визуалды бетбұрыс» (visual turn) деп аталатын үдеріспен байланысты екені көрсетіледі. Уильям Джон Томас Митчелл, Николас Мирзоэфф, Джеймс Элкинс, Мике Баль, Готфрид Бём, Ханс Бельтинг және басқа да көптеген зерттеушілердің еңбектері бейненің табиғаты туралы ғылыми түсініктердің аясын едәуір кеңейтті. Соның нәтижесінде зерттеу назарында тек өнер туындылары ғана емес, сонымен қатар фотография, кино, жарнама, цифрлық медиа, музей экспозициялары, сәулет, дизайн, ғылыми визуализация және күнделікті визуалды орта да қамтылды.

Аталған парадигма аясында бейне әлеуметтік және мәдени үдерістердің белсенді қатысушысы ретінде қарастырылады. W.J.T. Mitchell тұжырымдамасына сәйкес, бейнелердің өзіндік «әлеуметтік өмірі» бар және олар жадының, бірегейліктің және ұжымдық тәжірибенің қалыптасуына ықпал етеді. Н. Мирзоэфф визуалдылықты билік пен білімді ұйымдастыру тетігі ретінде қарастырып, бейнелерді өндіру мен тұтыну тәсілдерін сыни тұрғыдан талдаудың қажеттілігін атап көрсетеді.

Бөлімде Visual Studies әдіснамасының пәнаралық сипатқа ие екендігі көрсетіледі. Ол өнертану, мәдениеттану, антропология, әлеуметтану, философия, семиотика, медиазерттеулер, тарих, когнитивтік ғылымдар және цифрлық гуманитарлық зерттеулер салаларының ғылыми жетістіктерін тоғыстырады.

Visual Studies бағытының аналитикалық құралдарына ерекше назар аударылады. Кеңінен қолданылатын әдістер қатарында иконографиялық және иконологиялық талдау, семиотикалық тәсіл, визуалды дискурс-талдау, бейне антропологиясы, қабылдау феноменологиясы, герменевтика, салыстырмалы талдау әдістері, мәдени жадыны зерттеу тәсілдері және визуалды деректерді өңдеудің заманауи цифрлық әдістері қарастырылады.

Оларды кешенді түрде қолдану визуалды мағыналардың қалыптасуындағы жасырын тетіктерді, мәдени кеңістіктегі бейнелердің айналым үдерістерін,

сондай-ақ дәстүр мен қазіргі заманның өзара ықпалдасу ерекшеліктерін анықтауға мүмкіндік береді.

Бірінші бөлімшенің маңызды тұжырымдарының бірі – қазіргі визуалды мәдениеттің бейнелерді үздіксіз өндіру, трансформациялау және қайта пайымдау үдерістерінен тұратын динамикалық жүйе екендігі айқындалады. Осыған орай, зерттеуші визуалды коммуникацияның күрделі желілерін талдаушы ретінде әрекет етеді.

Екінші бөлімшеде Visual Studies бағытының отандық өнертану ғылымындағы дамуы қарастырылып, аталған әдіснаманы Қазақстан өнерін зерттеуде қолдану мүмкіндіктері талданады. Авторлар Visual Studies отандық көркем мәдениетті зерттеудің жаңа перспективаларын ашатынын көрсетеді. Дәстүрлі сипаттамалық тәсілден өзгеше, мұнда басты назар бейненің қоғамдағы қызмет ету үдерістеріне, ұлттық бірегейліктің қалыптасу тетіктеріне, мәдени жадының визуалды репрезентациялану ерекшеліктеріне, дәстүрлі өнер мен заманауи көркемдік тәжірибелердің өзара ықпалдастығына, сондай-ақ мәдени мұраның цифрлық кеңістікте өмір сүру формаларына аударылады.

Осылайша, бірінші бөлімнің материалдары Visual Studies визуалды мәдениетті талдаудың әмбебап трансдисциплинарлық әдіснамасы екенін негіздейді. Өнертанулық талдаудың классикалық әдістерін Visual Studies тұжырымдамаларымен ұштастыру қазіргі өнер теориясын одан әрі дамытудың негізін қалыптастырып, Қазақстанның визуалды мұрасын зерттеуге жаңа мүмкіндіктер ашады.

ABSTRACT FOR THE SECTION 'VISUAL STUDIES: METHODOLOGY, APPROACHES AND TOOLS'

The first section of this monograph is devoted to an examination of the theoretical and methodological foundations of Visual Studies and its role in contemporary humanities. By considering visuality as one of the key categories of humanities knowledge in the 21st century, the authors demonstrate that contemporary culture increasingly exists in the form of images, visual practices and digital representations.

It is for this reason that Visual Studies represents a significant methodological expansion, enabling the study of the visual phenomenon as an element of a broader cultural, social and media landscape.

The first subsection explores the history of the development and the main theoretical principles of Visual Studies. It demonstrates that the emergence of this field is linked to the so-called 'visual turn' that took place in the humanities in the second half of the 20th century. The works of William John Thomas Mitchell, Nicholas Mirzoeff, James Elkins, Mike Bal, Gottfried Böhme, Hans Belting and many other researchers have significantly broadened our understanding of the nature of the image, bringing into focus not only works of art but also photography, film, advertising, digital media, museum exhibitions, architecture, design, scientific visualisation and the everyday visual environment.

Within this paradigm, the image is regarded as an active participant in social and cultural processes. According to W.J.T. Mitchell's concept, images possess their own 'social life', influencing the formation of memory, identity and collective experience. N. Mirzoeff regards visuality as a mechanism for organising power and knowledge, emphasising the need for a critical analysis of the ways in which images are produced and consumed.

This section demonstrates that the methodology of Visual Studies is fundamentally interdisciplinary. It brings together achievements from art history, cultural studies, anthropology, sociology, philosophy, semiotics, media studies, history, cognitive science and the digital humanities.

Particular attention is paid to the analytical tools of Visual Studies. Among the most widely used methods are iconographic and iconological analysis, the semiotic approach, visual discourse analysis, the anthropology of the image, the phenomenology of perception, hermeneutics, methods of comparative analysis, research into cultural memory, and modern digital methods of visual data processing.

The integrated application of these methods makes it possible to identify the hidden mechanisms underlying the formation of visual meanings, the processes by which images circulate within culture, and the specific ways in which tradition and modernity interact.

A key conclusion of the first subsection is that contemporary visual culture constitutes a dynamic system of constant production, transformation and reinterpretation of images. Consequently, the researcher acts as an analyst of complex networks of visual communication.

The second subsection examines the development of Visual Studies within Russian art history and analyses the potential for applying this methodology to the study of Kazakh art.

The authors demonstrate that Visual Studies open up new perspectives for the study of Kazakhstani artistic culture. In contrast to the traditional descriptive approach, the focus shifts to the processes by which images function in society, the mechanisms of national identity formation, the characteristics of the visual representation of cultural memory, the interaction between traditional art and contemporary artistic practices, as well as the ways in which cultural heritage exists in the digital space.

Thus, the contributions in the first section demonstrate that Visual Studies constitute a universal, transdisciplinary methodology for analysing visual culture. It is precisely the combination of classical methods of art historical analysis with the concepts of Visual Studies that lays the foundation for the further development of contemporary art theory and opens up new possibilities for studying Kazakhstan's visual heritage.



2 РАЗДЕЛ

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В ФОКУСЕ VISUAL STUDIES

2.1 Репрезентация региональной и родоплеменной идентичности в казахском традиционном ковровом искусстве

Жанерке Шайгозова

Ковер уже давно рассматривается как полноценный источник знания, документ и визуальное воплощение особой формы мышления культуры, где через его художественные (композиционное построение, орнамент, цвет) и технологические особенности (приемы и техники ткачества) реконструируются исторические процессы, взаимосвязь культур, а также локальные художественные традиции через призму региональной и родоплеменной идентичности.

Одним из свидетельств связи коврового искусства с этнотерриториальной и родоплеменной организацией казахского общества являются сохранившиеся в народной традиции названия ковров. Традиционная система наименований представляет собой важный источник для изучения механизмов репрезентации региональной и родоплеменной идентичности. В данном контексте народная память может быть интерпретирована как форма культурного хранения и передачи информации, в которой значимые элементы опыта «консервируются» и воспроизводятся в символических формах.

Традиционные наименования, на наш взгляд могут выступать своеобразными «ключами» к расшифровке происхождения того или иного изделия, фиксируя их принадлежность к определенному региону, роду или племенному объединению. На существование подобных этнокультурных обозначений казахских ковров неоднократно обращали внимание Р. Карутц [1], А. Фелькерзам [2], М. С. Муканов [3–4], У. Джанибеков [5–6], А. Х. Маргулан [7], Н. Алимбай [8], К. Б. Касенова [9] и другие исследователи.

Настоящий раздел ставит своей целью анализ и обобщение накопленных наукой сведений по вопросам отражения в изделиях традиционного казахского коврового искусства региональных и родоплеменных маркеров. С позиции Visual Studies традиционные наименования следует рассматривать как часть системы визуально-семантического кодирования, в которой материальный объект и его название образуют единый механизм производства и закрепления культурного смысла.

Исходя из цели определяются следующие задачи: 1) изучить исследовательские траектории в выявлении атрибуционных маркеров ковровых изделий тюркских народов Центральной Азии; 2) обозначить ковроделие казахских племенных групп; 3) обобщить имеющиеся сведения о региональной и родоплеменной специфике традиционных казахских ковровых изделий и наметить перспективы дальнейших исследований на основе подходов Visual Studies.

Племенные ковры Центральной Азии: обзор траектории исследований. С позиции племенной специфики ковровые изделия Центральной Азии изучены неравномерно. Основной исследовательский интерес сфокусирован на туркменских изделиях, более всех сохранивших до сегодняшнего дня изучаемые маркеры.

В контексте визуального самым продуктивным методом исследования туркменских ковровых изделий, по мнению ряда специалистов (Жданко [10]; Мошкова [11]; Царева [12] и др.), являются «гёли», которые принято называть племенными узорами или эмблемами. Наукой идентифицированы десятки туркменских родовых эмблем: эртмен-гёль у чоудоров, гюлли-гёль у эрсари, теке-гёль у теке, салор-гёля у салыр и многие другие, имеющие явные дифференцируемые признаки. В основу атрибутивного анализа ложатся вид узла и применяемые приемы иррегулярности вязки; цветовая гамма; тип гёля и орнаментика мелких изделий; материалы ковроделия [12, с. 172].

Сложнее вопрос обстоит с каракалпакскими изделиями. Хотя, еще Т. А. Жданко высказывала предположения о связи узора «шуйыт нагыс» с племенем мангыт и отмечала сходство некоторых медальонов с узорами туркменских ковровых изделий [10, с. 374]. Каракалпакским коврам свойственно два типа композиционного построения: сетчатые и медальонные. Последнее связывается с туркменской традицией, но в отличие от туркменских гёлей каракалпакские упрощены по рисунку [13, с. 109].

Об особенностях кыргызских ворсовых ковровых изделий родоплеменного объединения ичкилик и племенных групп басыз, мундуз, адигине, мунгуш, части племен кутчу, багыш и саруу указывается в трудах К. И. Антипиной [14] и Е. Л. Кубель [15]. Особого внимания заслуживают ковровые изделия племени кыдырша [2, с. 32].

На начало XX в. фиксируется значительная разница в орнаментике и композиции между коврами, производившимися кыргызами «для себя» и на продажу [15, с. 91]. Специалистами выделены девять типов схем ковровых композиций, определены регионы их распространения (Алайская долина, юго-запад Ошской области и другие регионы Южного Кыргызстана) и обозначено сходство некоторых типов с композиционными схемами кашгарских, андижанских и других ковров [14, с. 72–74]. Однако идентификация данных типов ворсовых ковровых изделий с конкретной родоплеменной группой не произведена. Единственной ремаркой относительно конкретных племенных узоров отмечается мотив цветов и веток с листьями, а также узор кынгыр моюн на коврах группы кыдырша [14, с. 72–74].

В кыргызском безворсовом ткачестве наблюдается три типа: терме, кажары и беш кесте. Первый тип «терме» характерен всем родоплеменным группам, а другие имеют локальное распространение и известны преимущественно кыргызам левого крыла и ичкиликам [16, с. 49].

Узбекское ковроткачество классифицируется на основе ковровых изделий группы самаркандских районов, узбеков племени туркман Нуратинского междуречья, кыргызов Ферганской долины, арабов Каршинской степи, каракалпаков низовьев Амударьи, узбекских родоплеменных групп Кашкадарьи и Сурхандарьи, а также ковроткачество района среднего течения Амударьи. Узбекскому ковроткачеству, кроме нуратинских изделий, не был свойствен гёлевый код. Это связывают с тем, что лишь крупные племенные группы сохраняли родовую идентификацию и общераспространенные «степные» символы в своих коврах,

тогда как более мелкие – смешивались, ассимилировались, вливаясь в состав первых [13, с. 118] и со временем теряли индивидуальность.

Регионы ковроделия и локализация казахских родоплеменных групп. Исследователи не раз указывали на связь родовой структуры казахов с их расселением, системой управления и культурой в целом, что обеспечивало целостность племени/рода как социального института. На территории Казахстана исследователями определены регионы производства войлочных изделий, ворсовых и безворсовых изделий и предметов вышивки, датируемых концом XIX – началом XX вв. [9, с. 30]. Производство ворсовых ковров бытует в бассейне реки Сыр-Дарьи и Южно-Казахстанской области, а производство безворсовых в регионах к северу от реки Сыр-Дарья – Кустанайская, Актюбинская и другие области [3, с. 94]. К географическим центрам ворсового ковроделия также относят Атыраускую и Мангыстаускую области [8, с. 71].

Насельниками бассейна реки Сыр-Дарья в указанный период были представители всех трех казахских жузов [17, с. 141–159]. На территории Южного Казахстана, а именно в современной Туркестанской области, самую крупную родовую фратрию составляют конраты, кочевавшие в пределах Ташкента, Бухары, Коканда, в горах Каратау и по реке Талас в соседстве с узбекскими родами [18, с. 64].

Западный регион населен представителями Младшего жуза, представленные тремя объединениями – байулы, алимулы и жетыру [17, с. 219]. Традиционным центром ковроделия является Мангыстау, место некогда совместного проживания представителей туркменских племенных групп теке, йомут, эрсары и одного из крупных казахских родов группы байулы – адай. У Б. Кармышевой упоминается, что среди родов Младшего жуза ковроделами были представители рода тама, кочевавшие в бассейне реки Урал и его притоков [19, с. 122].

Безворсовое ковроткачество было распространено повсеместно, но его основными центрами принято считать Актюбинскую, Северо-Казахстанскую, Костанайскую и область Улытау. Это регионы, где традиционно проживали представители Среднего жуза: аргыны, найманы, кыпчаки, кереи и другие. Известным очагом ковроделия в прошлом был Тургай, характеризуемый как один из древнейших очагов самобытной культуры.

Войлочные ковры типа «текемет» известны всему Казахстану, а изделия типа сырмақ и тұскиіз преимущественно на территории Кокчетавской, Акмолинской, Восточно-Казахстанской и некоторых районах Алматинской области [9, с. 28]. Жетысу традиционно в основном населяют представители Старшего жуза – племена дулат, уйсун, албан, жалаир, шапрашты и др.

Наиболее красочные образцы настенных войлочных ковров тұскиіз, по мнению А. Х. Маргулана, выделываются в северных областях Казахстана: Баянаульском, Каркаралинском районах и на Иртыше [7, с. 146]. Крупные вышивки свойственны восточным и юго-восточным регионам современного Казахстана. Последние районы зона обитания родов Среднего и Старшего жуза.

Расселение казахских жузов в пределах трех крупных региональных центров – Жетысу и Южного, Северного, Восточного и Центрального, а также За-

падного Казахстана – соответствует трем основным культурным очагам, сформировавшимся вокруг усуньского, кипчакского и алшинского союзов племен. Это расселение предопределило ряд региональных и родоплеменных особенностей художественной культуры.

В середине XX века известный отечественный этнограф И. В. Захарова, делая упор на локальный аспект – региональную специфику художественных традиций, – отмечала различия (пусть даже незначительные) в отдельных формах материальной культуры (детали юрты, формы головных уборов, серебряных украшениях, орнаменте), например, между аргынами и найманами [20, с. 17], и подчеркивала необходимость соотнесения локальных комплексов с более древними племенными группами.

Казахские ковровые изделия в фокусе региональной и родоплеменной специфики. В научной литературе отмечается ряд казахских ковров с определенной региональной принадлежностью: сыр кілем – ковер присырдарьинский, жетысу кілем – ковер семиреченский, торғай түрі – ковер с тургайским мотивом, адай кілем – адаевский, керей үлгі – кереевский, қоныpат нұсқа – коныpатовский и т.д. Подобная классификация ковров характеризует сложившиеся на протяжении нескольких столетий особенности их композиционных приемов, специфики техники ткачества и цветового строя [5, с. 64]. Этот список дополняется «жалайыр кілем» и «тобықты кілем» [8, с. 66], «төре сырмақ» [21, с. 201], а также «жетісай кілем» (полевые исследования Ж. Н. Шайгозовой).

Традиционно закрепленные названия ковров показывают разные основания их именования: одни виды получили свое название по территориальному признаку, другие – по родоплеменному, а некоторые сочетают в себе обе составляющие.

Можно предположить, что в формировании территориальных и родоплеменных аспектов специфики ковроделия сказался сам процесс этногенеза казахов, в котором отразилась культурно-историческая динамика интеграционных движений насельников Казахстана.

Таблица 1. Типы казахских ковровых изделий

Этнотерриториальный тип	**Родоплеменной тип**	**Смешанный тип**
Жетысу кілем	Керей үлгі	Сыр кілем / қоныpат кілем
Торғай түрі	Найман нүсқа с отдельным ответвлением қызай үлгі	Манғыстау кілем / адай кілем
Жетісай кілем	Төре кілем	
	Жалайыр кілем	
	Тобықты кілем	

В Таблице 1 сгруппированы казахские ковры по региональным и родоплеменным признакам на основе трудов У. Джанибекова [5, с. 66–69], М. С. Мука-

нова [3, с. 91–103; 4, с. 79], Н. Алимбай [8, с. 55–71], Е. Оспанулы [21, с. 299], а также полевых исследований (Шайгозова).

Следует отметить, что каждый из выделенных типов ковровых изделий представляет самостоятельный объект исследования и заслуживает специального рассмотрения. В рамках же настоящего раздела ставится более скромная задача – обозначить основные направления дальнейших научных исследований и определить перспективы изучения их специфики в фокусе рассматриваемого контекста.

Этнотерриториальный тип ковровых изделий. В научной литературе практически нет сведений об особенностях «жетысу кілем», а среди казахских мастеров старшего поколения сохранилось альтернативное название «үйсін кілем», что имеет определенные основания. Общеизвестно, что художественные традиции Жетысу, включая ковроделие и ткачество безусловно, опираются на культурные достижения древних насельников региона: саков, усуней, согдийцев, тюргешей, карлуков, тюрков.

Жетысу, районы Чу и Таласа – этнический центр одного из древнейших племен – үйсін, ставший центром притяжения других племен и родов, входящих в состав Старшего жуза (дулат, канглы и др.). Как пишут К. А. Акишев и Г. А. Кушаев: усуньский племенной союз занимал огромную территорию и представлял собой мощное объединение этнически родственных племен. Он сыграл важную роль в жизни соседних племен – уге (Восточный Казахстан), гуннов (Северный Китай и Внутренняя Монголия), кангюев (Хорезм) и кушанов (Памир и Северная Индия) [22, с. 275].

В контексте настоящего исследования особое значение имеют выводы археологов о высоком уровне развития ткацкого ремесла у усуней. Об этом свидетельствуют отпечатки тканей на стенках глиняных сосудов, обнаруженных в погребальных комплексах долины реки Или. Исследователями были идентифицированы два типа переплетения – полотняное (крестообразное переплетение нитей основы и утка) и диагональное (репсовое) [22, с. 265]. Аналогичные отпечатки ткани были найдены на усуньской керамике в районе Иссык-Куля и реки Чу. Эти находки позволяют говорить о существовании уже в усуньский период ткацких технологий, вероятно домашнего характера, ставших со временем важной предпосылкой формирования последующих традиций художественного ткачества и ковроделия в регионе. Проблематика генезиса и развития ткачества на территории Жетысу требует комплексного анализа разнородных источников – археологических, этнографических и письменных, который мы планируем осуществить в будущем.

Вернемся к имеющимся данным непосредственно по казахам. Высокий уровень развития ткачества в Жетысу в развитое средневековье подтверждается письменными свидетельствами, фиксирующими высокое качество продукции. Так, в научной литературе отмечается изготовление казахами из овечьей шерсти кафтанов, которые после окрашивания в различные цвета приобретали внешний вид, сопоставимый с атласными тканями; подобные изделия экспортировались в Бухару и продавались там по цене, равной атласу, поскольку отличались особой тонкостью и декоративностью исполнения [23, с. 83].

Образцы ремесленного производства казахов Жетысу экспонированы в документах Областной сельскохозяйственной и промышленной выставки 1913 года (Верный). Демонстрировались юрты с внутренним убранством, а среди отмеченных лиц значатся Труспеков Худай-Бергень из Арасанской волости Копальского уезда за армячину на халаты и жена Серекпая Копаева, Кокчигурь Джаркентского уезда за цветной чий [24, с. 30].

Ковры Жетысу, согласно ряду этнографических данных дореволюционного периода, изготавливались во всех районах региона, однако в ограниченных объемах и, по всей видимости, преимущественно для внутреннего потребления. При этом их качество и орнаментальные характеристики в целом сопоставимы с изделиями населения Сырдарьинской и Ферганской областей [25, с. 18].

Вместе с тем М. С. Муканов, опираясь на этнографические материалы начала-середины XX вв., отмечает отсутствие развитой традиции ковроткачества на территории Восточно-Казахстанской, Семипалатинской, Талды-Курганской и Алматинской областей [26, с. 148]. Подобное расхождение в оценках может быть связано со степенью сохранности традиции в фиксируемый период.

Однако Жетысу славится особым видом войлочного сырмақа, который в отличии от своих северных и северо-восточных аналогов со строгим каноническим стилем, имеет ряд характерных особенностей: большой размер, свободный стиль – отсутствие центра и центральных розеток, слитность центрального поля с бортом, а его основным орнаментом выступает тармақты мүйіз, характерный только этому региону и, даже его традиционное название «откиіз» явление исключительно региональное. Термин «тармақты мүйіз» свойственен по мнению М. С. Муканова Талды-Курганской, Алматинским и Джамбульским областям [25, с. 149]. По форме композиции такие изделия, видимо, восходят к ранней эпохе [27, с. 157].

Развивая эту мысль, отметим: центральный орнамент откиіза – тармақты мүйіз или тармақ мүйіз представляет собой ветвистый роговидный узор, вытянутый по горизонтали. Другим часто встречаемым узором на жетысуйских сырмаках является марал мүиіз, а в текеметах юго-восточных районов часто встречается узор бұғы мүиіз. Их прототипами являются рога семейства оленьих, а самое раннее материальное воплощение образа оленя с ветвистыми рогами на войлочном покрывале для седла обнаружено в одном из курганов Берел (Восточный Казахстан, раскопки З. Самашева).

Символическое значение откиіза и его узоров, понимаемых как поздняя реминисценция звериного стиля, наталкивает на мысли о семантическом слиянии в одном изделии двух образов: богини-прародительницы огненной природы Умай (От-Ана) и более ранней Матери-Оленихи. Последняя фигурирует у кыргызов Семиречья и других народов тюрко-монгольского ареала. Жетысуйский мотив «тармақты мүйіз» отчасти напоминает женскую фигуру, в нем явно ощущается антропоморфность (Рисунок 1). В подтверждение этой гипотезы можно привести мысли Е. Г. Царевой о бытовании подобных фигур на уйгурских тұскиизах, которые ученый связывает с образом рожениц, Богиней-матерью [28, с. 162].

Перспективным направлением, на наш взгляд представляется иконографический анализ мотива «тармақты мүйіз» с целью выявления его генетических истоков и возможных прототипов в более ранних культурных комплексах.

Другим видом ковров, относящихся к этнотерриториальному типу, выступает «торғай кілем». Само наименование отсылает к историко-географическому региону Торғай (Тургай), который в традиционной системе пространственной организации казахского общества представлял собой самостоятельный культурный ареал со сложившимися особенностями культуры.

Территория Древнего Тургая – зона взаимодействия разных культур, начиная с эпохи раннего неолита. Она входит в ареал сложения кипчакского союза племен и традиционно эта территория концентрации многих казахских родов Среднего жуза (кипчаки, аргыны, найманы, кереи, уаки и конраты). И. В. Захарова отмечает, что Амангельдийский и Тургайские районы Кустанайской области заселяют казахи племен аргын и кыпшак. Согласно народной традиции, аргыны были исконными обладателями этой территории, и они составляют большинство населения [20, с. 16].

Факт функционирования в тургайских степях аулов с конкретной ремесленной специализацией подтверждается данными этнографии. Это аул мастеров по изготовлению каркаса юрт и надгробных памятников; аул «Он бес уста»; аулы, занимающиеся производством кошм, ковров, армячины и др.

Э. Масанов пишет, что известностью пользовались кокчетавские и акмолинские мастера-деревообделочники из рода керей, о которых в народе говорили: «Если у керея родится сын, то для дерева родится мастер» [29, с. 35–36]. Вместе с тем высокий уровень мастерства ковровщиц региона подтверждается участием в крупных выставках: старинный ковер длиной десять, шириной шесть метров, сделанный акмолинскими мастерицами, был показан на выставке Третьего конгресса ориенталистов в Петербурге [7, с. 147].

В середине XX века И. В. Захарова писала: в районах Кустанайской, Актюбинской и западной частей Карагандинской областей сильно развито ткачество безворсовых широких ковров. Станок для ковра представляет собой четырехугольную раму из тонких бревен размером 2х3,5, который ставят вертикально. На нее наматывается основа из серой неокрашенной шерсти. Нитки утка – цветные, они наматываются в клубки или на специальные челноки и создают ковровый узор. Техника коврового ткачества напоминает технику плетения: это так называемое полотняное переплетение, т.е. каждая нить утка пропускается, переплетается с каждой нитью основы [20, с. 15].

Отметим, что полотняное переплетение в современной науке рассматривается как один из древнейших приемов ткачества, его называют базовой моделью, предшествующей развитию других сложных узорных переплетений. Именно поэтому полотняное переплетение стало конструктивной основой раннего текстиля, известного по археологическим находкам Евразии, Ближнего Востока и Китая.

В монографии Е. И. Лариной [30] представлена фотография ворсового ковра «Тургай» XIX века, изготовленного в Южном Казахстане (Рисунок 2), но сохра-

нивший иконографию, характерную для безворсовых ковров Тургайского региона. Подобное несовпадение топонима и места изготовления свидетельствует о том, что в традиционной системе наименований определяющее значение могло иметь не географическое происхождение изделия, а воспроизводство устойчивой региональной иконографической традиции. О наличии устойчивых традиций местной тургайской художественной школы на примере ювелирного искусства, обоснованно поднимается в исследовании С. А. Шкляевой [31, с. 12–49].

Вероятнее всего, в рассматриваемом случае название «торғай кілем» выступает маркером локальной художественной школы. Иконографию этого вида ковра Е. И. Ларина относит к Типу 6, который характеризуется как содержащий множество медальонов.

Обратимся к орнаментальным и композиционным особенностям «торғай кілем». И. В. Захарова отмечает, что узоры на коврах весьма разнообразны. Названия главных узоров местные жители хорошо помнят. Главным образом, это животные и растительные орнаменты, сильно стилизованные. Наиболее часто встречается қошқар мүіз, сынар мүіз, ряд геометрических форм – тұмарша и др. Очень любопытно название узора «баднос» (от рус. поднос). Узор действительно напоминает форму подноса. Однако первоначально он имел другое значение, название баднос присвоено ему сравнительно недавно [20, с. 15].

Центральный мотив подобных ковров У. Джанибеков называет «алты аул» [5, с. 66], а М. С. Муканов «боднос кілем» [3, с. 102]. По легенде они ткались только в шести аулах Центрального Казахстана. К сожалению, узнать имена мастеров, создавших такой тип ковра, и выявить аулы, где изготовлялись их первоначальные образцы не удалось [5, с. 66]. То есть основной мотив тургайских ковров – это элемент «алты аул», называемый Мукановым и Захаровой баднос/боднос.

В книге У. Джанибекова приведена фотография мотива «алты аул» [5, с. 68]: центральная фигура – многогранник, близкий к ромбу (Рисунок 3). Внутрь вписана ромбовидная фигура, на концах которой геометризированные рогообразные завитки. «Сердце» композиции венчает перевернутый цветок со стеблем и листочками. Ромбовидная розетка в различных вариациях (вытянутые по вертикали или горизонтали) – одна из самых популярных в декоре ковровых изделий степного искусства, характерная многим ее локальным вариантам.

Другой ковер представлен на Рисунок 4 сходство центральных ромбовидных фигур, украшенных роговидными завитками у обоих ковров очевидно. Однако представленный Лариной образец (Рисунок 2) древнее, чем у Джанибекова. Отсюда можно предположить, что оформление сердцевины узора реалистическим цветком гораздо позднее явление, да и датировка изделия говорит в пользу этой версии.

На наш взгляд, обособление в народном сознании этого типа ковра, по всей вероятности, связано с предпочтениями местных мастериц этого узора (алты аул), яркой цветовой гаммы и лаконичного рисунка. То есть, всю совокупность художественных деталей типичных для всего региона, отличающих тургайские ковры от других казахских ворсовых и безворсовых изделий. Традиционная

иконография тургайских ковров наблюдается в творчестве современных мастериц региона Жибек Жусуповой (1953 гр.) и Карлыгаш Спабек (1961 гр.).

Вместе с тем актуальным направлением исследования является сопоставительный анализ композиции и орнаментики рассматриваемых ковров с изделиями башкир и калмыков, населявших исторический регион Торғай в XVII веке. Подобный подход позволит выявить возможные межкультурные связи и определить степень общности художественных традиций. Не менее перспективным представляется поиск так называемого «кипчакского следа», то есть выявление элементов, генетически связанных с более ранними историко-культурными традициями.

Следующая разновидность безворсового ковра, который нам удалось обнаружить во время полевых исследований Туркестанской области (часть бывшей Южно-Казахстанской области) называется «Жетісай кілем» (Рисунок 5). Народное название этого ковра, вероятнее всего следует рассматривать как топонимическое обозначение, указывающее на связь изделия с определенной локальной традицией. В данном случае топоним выполняет функцию культурно-географического маркера, фиксируя происхождение или художественную принадлежность ковра к южноказахстанскому ареалу.

У казахов бытует крылатое выражение «Жетісай – жер жәннаты», означающее «земной рай», «благодатная земля», «райский уголок». Эта территория с древности входила в зону интенсивных контактов кочевого и оседло-земледельческого населения Южного Казахстана. Археологические и исторические источники свидетельствуют, что в разные эпохи здесь проживали и взаимодействовали сакские и кангюйские племена, позднее тюркские и карлукские объединения, а в период развитого Средневековья кипчакские племена и население городов Южного Казахстана.

В XV–XIX вв. территория входила в ареал расселения казахских родов Старшего жуза, сохраняя тесные хозяйственные и культурные связи с оседлым населением Центральной Азии. Поэтому следы иконографии этого вида настенного ковра следует искать в лоне обозначенных культурных взаимовлияний.

Отметим некоторые особенности «жетісай кілем»: ему характерна вертикальная композиция в узких полосах, где их чередование создает динамичный ритм. Полосы украшены геометрическими узорами: ромбами, крестообразными элементами и другими геометрически стилизованными мотивами. Мастерица использовала естественные, приглушенные тона – терракотовый (красный), горчичный (желтый), серый и черный. Цветовая гамма свидетельствует об использовании традиционных красителей.

Родоплеменной тип ковровых изделий. Фактически в научной литературе нет сведений о таких племенных коврах как «керей үлгі» и «найман нүсқа». В этом отношении перспективными представляются исследования артефактов прикладного искусства казахов Монголии. Все казахи Монголии относятся к Среднему Жузу, причем, примерно 90 % – рода «керей» и примерно 10 % – «найманы» [32, с. 378].

Материалы этнографических экспедиций Н. Байгабатовой позволяют говорить о некоторых особенностях декоративно-прикладного искусства казахов Монголии. Например, здесь распространено производство сырмаков, характерных исконному месту их производства на этнической родине: восточному и северо-восточным регионам. Сырмаки казахов Монголии классифицируются по структурному построению композиции, технике орнаментирования, функциям (предназначение) и цветовой гамме [33, с. 150].

По нашим наблюдениям, у казахов Монголии большое распространение имеют крупноформатные вышивки тұскиіз, которые в Казахстане свойственны в основном юго-восточному и восточному региону. Примерами казахских тұскиіз Монголии служат коллекции Боты Баман (50 экземпляров) и этнографа Булбул Капкызы (более 20 экземпляров). Возможно, детальное изучение указанных типов ковровых изделий казахов Монголии прольет свет на проблему идентификации «керей үлгі».

По сведениям А. Х. Маргулана «найман нүсқа» представляют собой безворсовые ковры племени найман, выделанные в виде гладкой ткани с рельефным изображением их тамги. Такой ковер серого фона был опубликован А. Боголюбовым (табл. XLI) [34, с. 147]. Указанный ковер представлен на Рисунок 6.

В описании А. Боголюбова внимание привлекают несколько деталей: 1) изделие из Карши (Бухарское ханство), 2) в середине каждого гёля размещены различные звездочки (печати?), 3) наличие по бортам фигур, напоминающих наконечники стрел (XVII).

Вероятнее всего, идентификация А. Х. Маргуланом этого изделия как принадлежащего племени найман послужил факт их компактного проживания в Каршинском районе Бухарской области Узбекистана. Этот вопрос требует дальнейшего детального изучения.

Отдельную группу составляют изделия рода кызай племени найман, проживающих в Илийском крае (ныне Синьцзян КНР). Принято различать «Қызай кесте», «Қызай кимешек», «Қызай сырмақ», «Қызай қалпақ» и «Қызай тақия». Эта особенность связывается с мастерством Қызай ана (Кунимбике Байдибеккызы 1402–1480). Происхождение рода қызай, по преданию объясняется следующим образом: «От Наймана по прямой линии произошли потомки: Укруть, Толегутай, Матай, Аталыкь, Кутту-булать и Чагырь. Чагырь был женат на Кызай и у них было два сына: Итэмбэкь и Менысь. По смерти Чагыра вдова его, Кызай, вышла за Кайчага, оть которого у нее было два сына: Бегимбет и Дербись» [35, с. 275].

Главной особенностью стиля қызай является узнаваемый орнаментальный декор цветочного и растительного характера, сочетающий крупные раскрывающиеся бутоны, маленькие бутончики, изящные листья, волнистые линии и др. В настоящее время изделия найман-кызай хранятся в фондах казахстанских музеев и частных коллекциях (фондах ЦГМ РК КП 13975, КП 13254 и др.). Истоки самобытности этой вышивки, вероятно, следует искать в регионе ее бытования – Синьцзяне (Восточном Туркестане), где на протяжении веков этот регион являлся важнейшим перекрестком Великого шелкового пути, где взаимодействовали тюркские (включая казахские), иранские, монгольские и китайские культурные традиции.

Ковер «төре сырмақ», судя, по фотографии у Е. Оспанулы, выполнен в двух основных цветах: темного и белого, с преобладанием последнего и представляет собой полотнище с широким фигурным бордюром в коричнево-темных тонах, на котором мастерица расположила довольно крупный и непрерывающийся орнамент растительного характера. Бордюр в отличие от канонического прямого обрамления оформлен в виде плавных изгибов, подчеркивающих структуру узоров. Преобладание белого объясняется зафиксированной этнографией традицией: «этот цвет издревле считается священным у кочевников, а своих ханов они поднимали на белой кошме. В прошлом, только төре могли покрывать юрты белой кошмой, а своих близких хоронят, обернув в нее [21, с. 201].

В работе Н. Алимбая [8, с. 66] представлены два ковра: кожаный настенный «жалайыр кілем» (фонд ЦГМ РК КПД 230) и вышитый настенный ковер «тобықты кілем» (фонд ЦГМ РК КП 13115-а). Главным отличием «жалайыр кілем» с альтернативным названием «былғары кілем» является материал исполнения – кожа. Его орнаментальные мотивы вначале наносились с помощью трафарета, а затем выдавливались специальным способом [21, с. 299]. Сам ковер датирован 1890 г. Тиснение в нем дополнено накладными фигурными металлическими пластинками и серебряными накладками. Принцип орнаментального строя соответствует классическому текстильному тұскиіз (П-образная форма), а орнамент во многом схож с декором других кожаных изделий, которые А. Х. Маргулан считает ковровыми [7, с. 208].

Не меньший интерес представляет «тобықты кілем», представляющий собой настенный тұскиіз с богатой орнаментацией, где основу центрального поля составляет натуральная замша, а бордюр вышит кораллами. Пока не выяснено, почему данные ковры носят названия родоплеменных групп. Возможно, изготовление кожаных тұскиіз широко практиковалось в среде жалайыров, а тұскиіз с замшевой основой характерны для ковроделия рода тобыкты (?).

Смешанный тип. У присырдарьинского ворсового ковра бытуют два названия: «сыр кілем» и «қоныpат кілем» [6, с. 69]. Композиционно ковер (Рисунок 7) полностью покрыт четырех и восьмиконечными розетками, восьмизубчатым узором, а по краям всего периметра оформляется орнаментом «алақұрт». Такая композиция с бордюром относится к закрытым типам, трактуемая как воплощение охраняемой модели мира, а бордюр используется как своего рода «охранитель» [36, с. 116]. В свою очередь, сеточное оформление всего поля ковра орнаментальными элементами (сеточная композиция), «согласно традиционным представлениям, отражают идею единства и взаимосвязанности различных родов одного племени» [36, с. 116].

На этих коврах, как утверждает К. Б. Касенова, ткались тамги этого племени [9, с. 28]. Но, к сожалению, это положение пока не получило своего подтверждения на конкретных примерах. Возможно, при детальном изучении сохранившихся образцов найдется должное обоснование.

Ковер с Рисунка 8 имеет ряд особенностей: во-первых, ковер безворсовый в отличие от других «сыр кілем»; во-вторых, орнаментальный строй намного богаче и разнообразнее остальных образцов; в-третьих, он отличается уни-

кальной техникой ткачества, при которой лицевая сторона имеет легкую пушистость, что создает полную иллюзию ворса [21, с. 208–209].

Основу орнаментального строя составляют узоры: аттабан ою, шаршы ою, омыртқа, жұлдызша, иттабан, тұмар, алақұрт и қызғалдақ, т.е. общеказахские элементы. Однако, в процессе реставрации ковра выявлялись некоторые детали рисунка орнамента, «с каждым штрихом появлялись новые геометрические, растительные и животные элементы. А над ними – языки пламени, символизирующие солнце» [37, с. 6]. Общая композиция ковра, несмотря на присутствие узоров различной этимологии, напоминает цветущую весной степь, а проекция солнца в виде языков пламени наталкивает на мысли об отражении здесь идеи плодородия и процветания.

Следующий вариант «сыр кілем» (Рисунок 8) практически идентичен изделию из коллекции Денниса Маркванда (США) и авторы-составители книги-альбом «Ковроделие Узбекистана: традиция, сохраненная в веках» называют его синтезом туркмено-узбекских традиций [38, с. 361]. В унисон им звучат мнения других исследователей: отдельные орнаменты присырдарьинских ковров тождественны с некоторыми рисунками белуджских и туркменских ковров [25, с. 16]; узоры қалқан нұсқа, тауық нұсқа и аттабан встречаются на коврах у туркмен, каракалпаков и узбеков [21, с. 216].

Таким образом, «сыр кілем» или «қонырат кілем» являет собой воплощение локального варианта общерегиональных художественных традиций Сырдарьи, где уже во второй половине I тыс. до н.э. начинает формироваться единая централизованная экономическая система с развитыми ремеслами [39, с. 44]. Тем более, что траектория кочевания представителей племени қонырат включала в себя территорию Бухарского ханства.

Можно констатировать, что мастерицы племени қонырат виртуозно, усвоив общерегиональную традицию, смогли сделать ковер одним из маркеров идентичности, сохранив их в народной памяти под своим именем.

Другим видом безворсового ковра, относящегося к смешанному типу, является «адай кілем» или «бескесте кілем». Бескесте – одна из техник традиционного ткачества, имевшая распространение и у других народов Центральной Азии.

Обратимся к декору подобных ковров, отраженных в письменных источниках. Р. Карутц рогообразные орнаменты с заостренными концами отождествляет с наконечниками стрел, приводя народные представления мангыстауских казахов об огненных стрелах (молния, громовые стрелы). Эти стрелы продукт небесной битвы ангела, управляющего тучами и черта. «Черт и ангел в понятии казахов являются только новой магометанской оболочкой старых анимистических представлений» [1, с. 138].

Также Р. Карутц пишет и о самостоятельном мотиве стрелы мангыстауской орнаментики [1, с. 139]. Возможно, мотив стрелы ничто иное как отражение тамги рода адай «оқ» или «жебе» (стрела, лук). На Рисунках 9–10 представлены образцы таких ковров, идентифицированных специалистами как адай кілем. В их декоре наблюдается превалирование остроконечных узоров и мотивов. Орнамент ковра на Рисунке 9 покрывает его поле полностью, а на Рисунке 10

центральное поле образовано в виде четырех ромбовидных розеток. На Рисунке 9 стреловидные фигуры помещены мастерицей в нижних и верхних частях центрального поля ковра между ромбовидными фигурами.

Особый интерес представляет вид безворсового ковра «қараман түрі», ткавшийся в Центральном и Северном Казахстане. По описанию Д. Мухамед, такие ковры имели характерные двухсторонние крупномасштабные узоры [40, с. 216]. Этимология слова в казахской культуре, вероятно сводится к представителям төре, которых после упразднения ханской и султанской власти в народе стали называть «қараман» (?)

Перспективы. Изучение вопроса региональной и родоплеменной специфики казахского традиционного коврового искусства, не претендующей на его полное решение в настоящей работе, между тем, может служить обоснованием ряда направлений дальнейшего научного поиска.

Во-первых, актуализируется вопрос об особенностях маркирования, в частности, родовом знаке – тамга (танба). Отечественное тамговедение за последнее время достигло значительных успехов. Сегодня памятники тамгопользования классифицируются двумя категориями: портативные предметы и недвижимые памятники археологии и архитектуры [41, с. 100]. Среди портативных памятников с тамгой встречаются артефакты прикладного искусства: позднесредневековая керамика XVI–XVII вв., производившаяся от северных склонов Каратау до правобережья Сырдарьи. На ней обнаружены тамги всех трех казахских жузов, а чаще всего племени канглы Старшего жуза. Эту традицию специалисты считают местной [42, с. 170], не встречающейся ранее XVI в. ни в данном регионе, ни в других районах Средней Азии и Казахстана [43, с. 52]. Тамга могла отражать родоплеменную принадлежность мастера или указывать на принадлежность мастерской главе казахского рода [44, с. 200]. Позднее керамика стала маркироваться личным штампом мастера – главы цехового объединения.

Наличие тамги на казахском текстиле впервые зафиксировано А. Фелькерзамом: «каждое племя киргизов применяет свою родовую тамгу, особенно букеевские киргизы», они «встречаются в узоре каждой «дорожки», опоясывающей снаружи кибитку и известны каждому киргизу… В зависимости от численности рода можно встретить десятки, а то и сотни, кибиток или юрт с той же тамгой, но обыкновенно число их колеблется около 20. На стриженых коврах тамги встречаются лишь изредка, так как они предназначаются для продажи, тогда как дорожки (по-киргизски – «кур») выделываются в каждой юрте, в каждой семье для собственного обихода. Существует обычай собственную тамгу нашивать на подарках на память» [2, с. 58]. То есть, тамга на наружных лентах (бау, бель-бау), опоясывающих юрту, указывала на принадлежность жилища тому или иному роду (идентификационная функция знака).

Перспективность этого пути отмечал У. Джанибеков, считавший, что «расшифровав эти знаки, сопоставив их с обстоятельствами, источниками можно было бы определить этнический состав, характер занятий казахских родов, племен, их место на исторической арене». Приводя в пример род қоныpат он пишет: «босаға (косяки входных дверей) подчеркивает полуоседлый образ жизни этого племени, символизирую привязанность к земле, жилищу, постоянному

месту пребывания. Об этом говорит и бытующее в народе выражение: қоныpат болсан, босағаң берік болсын![2]» [6, с. 62].

Таким образом, значение тамги (как знака/графемы, свернутого мнемонического текста) в декоративно-прикладном искусстве до сих пор не до конца разработанный вопрос. На данный момент можем только предположить, что с художественно-технической точки зрения тамга могла «подстраиваться» к орнаментальной композиции. Для предоставления более точных данных необходимы детальные исследования фондов музейных и частных региональных коллекций.

Во-вторых, не теряет актуальности дальнейшее изучение традиционных изделий, хранящихся в среде казахов Монголии, Китая и других стран как семейная реликвия или экспонаты местных музеев. По сведениям коллег Центра культурного наследия Монголии, в среде казахов сотрудниками Центрального музея Баян-Ольгийского аймака была произведена оцифровка старинных түскиізов. Не менее значимы частные коллекции, изучение которых привело бы к расширению исследовательского поля артефактов (коллекции Даны Бектаевой, Сержана Баширова, Боты Баман и др.).

В-третьих, детальное изучение региональных и родоплеменных маркеров казахского ковроделия (декоративного искусства в целом) должно опираться на исследование специфики трех основных очагов культуры, сформированных союзами древних племен – усуньского, кипчакского и алшинского.

Казахстанская наука в изучении традиционного коврового искусства достигла определенных успехов. Но вопросы региональной и родоплеменной специфики казахского традиционного коврового искусства практически остаются открытыми, а их актуальность бесспорна.

Выявленные в исследовании две траектории опираются: а) на исследовании гёлевых композиций как ярких этномаркеров, свойственных туркменским и каракалпакским изделиям и б) выявлении определенной совокупности характерных технологических приемов, композиционной структуры орнамента и колорита, наиболее предпочитаемых в ковроделии конкретного региона или проживающего в этом регионе племени/роде.

Общая классификация казахских ковровых изделий варьируется тремя типами: этнотерриториальный, родоплеменной и смешанный. В большинстве случаев, ковровые изделия с точки зрения изучаемого ракурса характеризуется как некая совокупность маркеров в виде излюбленных технологических приемов, композиции, орнамента и колорита, предпочитаемых определенным регионом или племенем.

В качестве одного из маркеров может быть и изображение родоплеменной тамги. Предполагается, что детальное изучение указанных типов ковровых изделий казахов Монголии, Китая и других стран, а также отечественных фондов прольет свет на проблему идентификации некоторых вопросов происхождения тех или иных вариантов традиционных казахских ковровых изделий.

[2] Если ты коныpат, то косяки твоих дверей должны быть крепкими! (смысловой авторский перевод).

Список использованных источников

1. Карутц Р. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке. СПб.: А. Ф. Девриен, 1911. 189 с.
2. Фелькерзам А. Е. Старинные ковры Средней Азии // Старые годы. 1915. Т. VII. 32 с.
3. Муканов М. С. Ковровое производство и его орнаментика // Труды Института истории, археологии и этнографии АН КазССР. Т. 6. Алма-Ата, 1959. С. 91–103.
4. Муканов М. С. Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата: Казахстан, 1979. 79 с.
5. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. Алма-Ата: Өнер, 1982. 144 с.
6. Жәнібеков Ө. Жолайрықта. Алматы: Рауан, 1995. 110 б.
7. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 1. Алма-Ата: Өнер, 1986. 256 с.
8. Алимбай Н. Традиционные казахские ковры и ковровые изделия: виды, композиция, семантика (на материалах Центрального Государственного музея Республики Казахстан) // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии. 2020. № 4. С. 55–71. DOI: https://doi.org/10.26577/jpcp.2020.v74.i4.06.
9. Касенова К. Развитие традиционного казахского ковроткачества в контексте формирования локальных и этнотерриториальных признаков // Наука, образование и культура. 2018. № 10 (34). С. 27–30. URL: https://scientificarticle.ru/images/PDF/2018/34/NOK-10-34.pdf (дата обращения: 28.04.2025).
10. Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков // Материалы и исследования по этнографии каракалпаков. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 373–412.
11. Мошкова В. Г. Племенные «голи» в туркменских коврах // Советская этнография. 1946. № 1. С. 145–162.
12. Царева Е. Г. Ковер как исторический источник: к истории формирования художественного облика и структурных особенностей туркменского ковра XVI – начала XX вв. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2013. № 3 (22). С. 165–174. URL: http://ipdn.ru/_private/a22/va3(22)%202013.pdf (дата обращения: 28.04.2025).
13. Гюль Э. Ковры Узбекистана: история, эстетика, семантика. Ташкент, 2019. 256 с.
14. Антипина К. И. Ворсовое ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов / под ред. С. В. Иванова и др. М.: Наука, 1968. С. 59–77.
15. Кубель Е. А. Киргизское ковроткачество рубежа XIX–XX веков в контексте межкультурных влияний Восточного и Западного Туркестана // Евразия – диалог культур: материалы XXII Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб.: Российский этнографический музей, 2023. С. 88–92. URL: https://ethnomuseum.ru/files/PDF/Library/Chteniya-22/kubel.pdf (дата обращения: 28.04.2025).
16. Антипина К. И., Махова Е. И. Безворсовое узорное ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов / под ред. С. В. Иванова и др. М.: Наука, 1968. С. 48–58.
17. Востров В. В., Муканов М. С. Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX – начало XX в.). Алма-Ата: Наука, 1968. 256 с.
18. Муканов М. С. Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза. Алма-Ата: Наука, 1974. 200 с.

19. Кармышева Б. Х. Локайские мапрамачи и ильчиги // Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея. Вып. II. Сталинабад, 1955. С. 121–160.

20. Захарова И. В. Об итогах этнографических экспедиций 1955 и 1956 годов // Труды Института истории, археологии и этнографии. Том 6. Этнография. Алма-Ата, 1959. С. 3–18.

21. Оспанулы Е. Этнографический атлас казахского орнамента. Шымкент: ТОО «Полиграфкомбинат», 2021. 667 с.

22. Акишев К. А., Кушаев Г. А. Древняя культура саков и усуней долины реки Или. Алма-Ата, 1963. 320 с.

23. Бартольд В. В. Очерки истории Семиречья. Фрунзе: Киргизгосиздат, 1943. 104 с.

24. Список наград по Семиреченской сельскохозяйственной и промышленной выставке в память 300-летия царствования Дома Романовых, состоявшейся в г. Верном с 17 по 30 сентября 1913 года. Верный: Типография Семиреченского областного правления, 1913. 30 с.

25. Семенов А. А. Ковры русского Туркестана. Приложение: Указатель литературы о коврах Азии. СПб., 1908. С. 137–179.

26. Муканов М. С. Казахская юрта. Алма-Ата: Кайнар, 1981. 223 с.

27. Культура и быт казахского колхозного аула. Алма-Ата: Наука, 1967. 304 с.

28. Царева Е. Г. Читая тускииз // Между Туркестаном и Тибетом: салары: каталог выставки. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 160–167.

29. Масанов Э. А. Из истории ремесла казахов (вторая половина XIX – начало XX в.) // Советская этнография. 1958. № 5. С. 31–49.

30. Ларина Е. И. Ковроткачество народов Российской империи. – М. «Восточная литература» РАН, 2007. 224 с.

31. Шкляева С. Г. Народное ювелирное искусство Сары-Арки в коллекции ГМИ им. А. Кастеева // Культура населения Тургая и сопредельных регионов: человек и эпоха: коллективная монография. Алматы: Институт археологии им. А. Х. Маргулана, 2020. С. 361–378.

32. Финке П. Казахи Монгольского Алтая: экономические и социальные трансформации в XXI веке // Мир Большого Алтая. 2015. № 4. С. 376–382. URL: https://rmebrk.kz/journals/5485/29798.pdf (дата обращения: 28.04.2025).

33. Байгабатова Н. Войлочное производство казахов Монголии // Этнографическое обозрение. 2011. № 6. С. 140–157. URL: https://eo.iea.ras.ru/article/4743/ (дата обращения: 28.04.2026).

34. Боголюбов А. А. Ковровые изделия Средней Азии: из собрания, составленного А. А. Боголюбовым. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908. 66 с.

35. Федоров Д. Н. Отчет военно-статистического описания Илийского края. Ташкент: Типография штаба Туркестанского военного округа, 1903. 635 с.

36. Кокумбаева Б. Культурология тенгрианского искусства. Павлодар: ПГПИ, 2012. 156 с.

37. Спектор Л. Как луч солнца // Правда. 1979. 13 апр. № 103. С. 6.

38. Ковроделие Узбекистана: традиция, сохраненная в веках. Т. XIV. Ташкент, 2020. 448 с.

39. Utubayev Z. An Essay on the Ethnocultural History of the Lower Reaches of the Syr Darya in the Second Half of the I Millennium BC: Elements of the Chirikrabat Culture // Kazakhstan Archeology. 2022. No. 1 (15). P. 43–56. DOI: https://doi.org/10.52967/akz2022.1.15.43.56.

40. Мухамед Д. Ткачество // Казахское народное прикладное искусство: каталог / Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. Алматы: АО «АБДИ Компани», 2010. С. 216–218.

41. Рогожинский А. Е. Знаки идентичности (тамга) и памятники тамгопользования в Казахстане: древность, средневековье и новое время // Археология Казахстана. 2019. № 3 (5). С. 99–121. DOI: https://doi.org/10.52967/akz2019.3.5.99.121.

42. Тепловодская Т. И. Структурный анализ керамики со знаками городища Отрар // Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата: Наука КазССР, 1980. С. 165–171.

43. Ахинжанов С. М. К вопросу о знаках на керамике позднесредневекового Отрара // Древности Казахстана. Алма-Ата: Наука КазССР, 1975. С. 49–59.

44. Акишев К. А., Байпаков К. М., Ерзакович Л. Б. Позднесредневековый Отрар XVI–XVIII вв. Алма-Ата: Наука КазССР, 1981. 343 с.

2.2 «Киіз Кітап»: казахский войлок как архив и визуальный текст номадов

Ковер появляется там, где мы сталкиваемся
с сакральным, божественным, чудесным.
П. Р. Гамзатова, 2012 г.

Сергали Сураганов

Искусство казахского художественного войлока разворачивается перед нами как одна из глав великой степной саги – «Киіз Кітап» – традиционного выражения, бытующего в среде народных казахских мастериц, что выступает ярким проявлением устойчивости культурной памяти. Исторически войлок выступал и остается одним из культурно различимых маркеров степной Евразии. Не случайно в политическую культуру Евразии в начале XIII века эти народы, объединяются Чингисханом в единое определение – «народы, живущие за войлочными стенами» [1, с. 158]. В этом контексте художественный войлок представляется как тысячелетняя летопись, донесшая до нас культурную память и опыт многих поколений евразийских номадов.

История ковроделия, согласно мнению специалистов, связана со временем «когда человек научился изготовлять цветные войлочные кошмы из шерстяного волокна методом свойлачивания» [2]. Также известно, что валяние войлока возникло в степной культуре народов Центральной Азии [3] и распространилось по всему азиатскому континенту. Кочевникам принадлежит первенство в его производстве и его введении в общемировую культуру [4, с. 21]. О важном значении войлочного производства в городской ремесленной среде Центральной Азии говорит тот факт, что на ковровых базарах региона войлоки занимали второе место после тканых изделий [2]. Первое известное упоминание о войлоках этого региона относится к III в. до н. э. [5, с. 237]. Древние войлоки, обнаруженные на территории Горного Алтая и Монголии, датируются IV–III вв. до н. э. [6, с. 232]. Археологи отмечают, что в эпоху раннего железа «желание утеплить стены жилища войлоком постепенно обрастало эстетическими потребностями. Это были, допустим, не обычные серые полотнища кошмы, изготовленной из шерсти овец, а целые произведения искусства, воплощенные в декоре из своеобразных орнаментальных композиций, возникших в результате переработки зоо-, фито-, орнитоморфных мотивов» [7, с. 600].

В традиционной культуре казахов войлок на протяжении столетий неизменно оставался незаменимым «бытостроительным материалом», поскольку весь их домашний мир был пронизан стихией войлочного производства [8, с. 36–37].

Историографический обзор литературы по искусству войлока, выполненный Р. Р. Султановой, включает практически все современные исследования, начиная от трудов по археологии (Л. Л. Баркова, Н. В. Полосьмак) до искусствоведческих работ (П. Гамзатова, Дж. Томпсон). В числе рассматриваемых ею публикаций отмечаем и исследования казахстанских авторов – Б. Е. Асановой, Р. У. Каримовой, Ш. Ж. Тохтабаевой, А. Беккуловой и А. Ахмировой [9, с. 11–15].

В диссертации отечественного искусствоведа Б. Е. Асановой о казахском художественном войлоке как феномене кочевой культуры также сделан солидный задел по его историографии. К упомянутым выше авторам справедливо будет добавить имена венгерского и российского исследователей – М. Ветро и Ю. Фирсову. Анализируя искусство художественного войлока, ученый и художник из Венгрии М. Ветро в одной из своих книг уделил внимание казахским войлочным коврам – сырмаку и текемету [10, с. 42–50]. Российский исследователь Ю. Ю. Фирсова подвергает рассмотрению технологические приемы войлочных ковров (текемет, сырмак, тускииз) [11, с. 33–36].

Основные этапы изготовления войлока отражены в емкой энциклопедической статье «Валяние войлока» Х. Вильсдорф и Н. Л. Жуковской [4, с. 20]. В целом процесс изготовления войлока, как отмечают исследователи, включает не менее 40 этапов [12, с. 112].

Начало XXI в. ознаменовалось появлением интересных работ по рассматриваемой тематике, в том числе исследований уже упомянутых ранее авторов – отечественных искусствоведов Р. Ергалиевой, Б. Е. Асановой и Ю. И. Мазиной, этнографа Н. К. Байгабатовой, исследователя живой традиции изготовления ковров в инкрустированной технике – сырмак у казахов Китая Ә. Ысқаққызы.

Исследовательский интерес Б. Е. Асановой сфокусирован на казахских войлочных изделиях XIX–XX вв. в целом [13]. Но в ее работе войлочные ковры как предмет исследования не выделены. Нет в указанной работе также и анализа современных тенденций в сфере войлочного ковроделия.

Основательный и, бесспорно, интересный материал представлен в книге Ә. Ысқаққызы. в культуре казахского населения китайской части Большого Алтая. Поскольку казахскому художественному войлоку присущ собственный орнаментальный набор мотивов, то их рассмотрение предпринималось в разное время в трудах А. Х. Маргулана, С. В. Иванова, М. С. Муканова, Ю. Я. Герчука, К. Т. Ибраевой, Е. А. Смагулова, А. А. Шевцовой А. А. Дайрабаева и др.

Казахский войлочный ковер в структуре народного искусства. Традиционное искусство войлочного ковроделия представляло собой целостную синкретичную структуру, обладавшую изобразительными и неизобразительными элементами (тектонические, орнаментальные). Основу этой структуры составляло тесное переплетение «мусического» и «пластического» фольклора.

В степной культуре узорный войлок традиционно обозначает социально значимое (сакрально маркированное) пространство. По точному замечанию П. Гамзатовой, «…использование ковров свидетельствует о семантической значимости. Изменяя привычное оформление (а соответственно, структуру) среды-пространства, они выстраивают свой, согласный данной ритуальной (в ряде случаев – праздничной) ситуации миропорядок» [14, с. 71].

В Казахстане и на сопредельных с ним территориях продолжают изготавливать ковры с вваленным узором или в ввалянной технике – *текемет,* а также в смешанных техниках: мозаично-прошивной – *сырмак* и аппликативной – *тускиіз.* Схожие виды войлочных ковров были известны карачаевцам [15, с. 32].

Жанровая морфология войлочных ковровых изделий по технике изготовления и декорированию определяется техникой мокрого валяния и смешанной техникой. При изготовлении и декорировании войлочных ковров используются следующие технологические приемы: мокрое валяние (создание основы и готового изделия), художественная простежка, техника инкрустирования, или мозаичная техника, вышивка по войлоку, аппликация по войлоку, выкладка шнуром по войлочной основе (самостоятельная и дополнительная).

В технике мокрого валяния изготавливаются такие ковровые изделия, как *текемет, иман киіз, шайкиіз, жайнамаз*. В смешанной технике, которая предполагает сочетание техники инкрустирования и простежки, техники выкладки шнуром и простежки, а также вышивку, изготавливают *сырмак, түскиіз, түстекемет и шайкиіз*. В свою очередь, каждая из указанных двух крупных групп ковров также имеет несколько подвидов.

По функциональному назначению жанровая морфология войлочных ковровых изделий делится на настенные и постилочные ковры. К настенным относятся: сырмақ и түскиіз, түстекемет. Постилочные ковры, в свою очередь, делятся на: настольный ковер – шайкиіз, ритуальные ковры – иман киіз, жайнамаз и напольные ковры – сырмақ и текемет. Кроме того, некоторые из ковров имеют свои самостоятельные названия, которые рассмотрим позднее.

Текемет – казахский традиционный войлочный ковер в структуре народного искусства и художественного промысла. Техника мокрого валяния известна издревле и была широко распространена на значительной территории Евразии. Ковер, выполненный в технике вваливания узора в фон, обозначается у казахов самостоятельной номинацией *текемет*. Хотя предложенная Е. Г. Царевой номинация данного способа – «анатолийско-иранский» [5, с. 240], не противоречит генезису казахского народного искусства войлока, считаем использование словосочетания «анатолийско-иранский» не совсем корректным, что позволяет нам оставить его вне пределов нашего внимания, а технику вкатывания, характерную для казахов, определить как *технику текемет*.

Техника изготовления и орнаментация кыргызских *алакийизов,* карачаевских и балкарских *ала киизов,* башкирских *аламышей* близка казахским *текеметам* [16, с. 14].

Традиционные казахские *текеметы* представляли собой однослойные большие (2 х 4 м, 3 х 4 м и более) ковры. Они отличались монументальным характером, который внушали не только их размеры, но и яркость красок, графичность орнамента. Сегодня их размеры значительно сократились, они утратили свою монументальность.

Казахам были известны три способа изготовления ковров во вкатанной технике. Первый технологический прием состоит из односторонней выкладки узора. Он, по-видимому, является наиболее ранним вариантом и хорошо известен по литературе [17, с. 114]. Он основан на выкладке слоя однотонной шерсти для основы, поверх которого прядью шерсти выкладывают орнаментальный мотив *түр шүйкелеп салу* (выкладывание прядей). *Түр* (вид, форма, фигура) подразумевает орнаментальный мотив [18, с. 106]. Толщина распределяемой шерсти зависит от характера изделия.

Традиционно казахский *текемет* убирался узором с одной стороны. В Центральном Казахстане этот способ был наиболее применимым [19]. У казахов Синьцзяна сегодня отмечается, наряду с описанным способом, и другой, новационный – с орнаментацией с двух сторон [18, с. 107]. Для этого сначала выкладывается узор из окрашенных прядей шерсти, на него выстилают слой одноцветной шерсти. Затем опять накладывают прядями узор, обильно поливают кипятком и валяют описанным ранее способом. В орнаментальный строй у казахов Амударьи иногда «в узор кошмы вкомпановывали подпись с датой изготовления или кому она принадлежит» [20, с. 71], а у казахов Центрального Казахстана на бордюрах *текемета,* по длинной стороне, выводили цветными прядями шерсти полное имя ребенка, которому предназначался ковер. Это было связано с бытованием обычая посвящения нового *текемета* младенцу, который отмечался вплоть до второй половине XX в. В большинстве случаев ковер готовили до того времени, когда ребенок начинал самостоятельно ходить [19]. Сегодня на коврах такие биографические элементы, согласно полевым материалам, не наблюдаются.

В то время, как классические большие *текеметы,* отличающиеся монументальностью, утратив практическую целесообразность – сохранение тепла в жилище, стал редкостью как в Казахстане и Монголии, в Синьцзяне производство *текеметов,* вызванное этой самой утилитарной потребностью продолжает развиваться. По этому поводу М. С. Каган указывал – жизнеспособность искусства в случае ураты реальной или иллюзорной – утилитарной функции обречена на постепенное исчезновение, поскольку «одна сила инерции и одна только декоративная ценность не могут обеспечить длительной жизни подобных предметов… Глубоко закономерно и то, что, когда предметы прикладного искусства уже утратили свою утилитарную функцию, но еще продолжают жить как простые украшения, их эстетическая ценность неизбежно и неотвратимо падает» [21, с. 7].

Сокращение в искусстве войлочного ковроделия казахов Монголии Н. Байгабатова не смогла получить объяснение: «На все наши расспросы по этому поводу никто из наших информаторов не смог дать вразумительного ответа» [22, с. 149]. Искусствовед Циен-Ойдов Батсайхан упадок искусства войлочного ковра в Монголии связывает с развитием во второй половине XX века производства машинно-ворсового ковра [23, с. 11–13].

С начала нового тысячелетия *текемет* постепенно возвращается в современную культуру казахстанцев. Сегодня казахские *текеметы* используются как в повседневной практике в качестве постилочных ковровых изделий, которыми покрывают пол и мягкую мебель в жилище, а также застилают сиденья в автомобилях, вешают на стену, так и в ритуальных целях. Первый вид представляет собой ярко убранные красочным орнаментом ковры, тогда как ритуальные ковры имеют свои отличия.

Традиционные *текеметы* Южного (Туркестанская (до 2018 г. – Южно-Казахстанская) и Кызылординская области) и Западного Казахстана имеют в цветовом оформлении и орнаментальном убранстве ряд общих черт. Первое, что сразу бросается в глаза, – это доминирование в коврах натурального белого и черно-

го, а также крашеного красного в самых разных комбинациях. После указанной троицы идут желтый и меньше зеленый. Второе – популярность в использовании вихревой розетки с осевой симметрии третьего и четвертого порядков [24, с. 37]. Эта вихревая розетка с тремя (трискеле) и четырьмя (тетраскеле) спиралеобразными «бегущими друг за другом» отростками, исходящими из одного центра, очень напоминает древнейший знак, символизирующий изображение движения *Солнца,* который позднее стал «символом, означающим бег времени, олицетворяющим ход истории, течение времен, а также вращение светил, и в этом смысле был сродни в древности *свастике* (тетраскеле), но отделился от нее как от солнечного знака и превратился в знак бега времени» [25, с. 451].

Показательны в этом случае ковры одной из известных мастериц из Кызылорды – Болегеновой Жансары Тобакабылкызы (1961 г.р.). В центральное поле одного из ковров вписаны в белое обрамление черного фона ковра геометрические фигуры: квадрат и шесть треугольников с вихревыми орнаментальными сюжетами. Центральный мотив – вихревая розетка с четырьмя (тетраскеле) спиралеобразными отростками и четырех желтых вихревых розеток (трискеле). Все орнаментальные мотивы на центральном поле обрамлены тонкой зеленой линией. Белой линией окаймлено все центральное поле. Кайма в виде традиционного узора *су өрнек*, выложенного тонкими белыми прядями таким образом, что создается зеркальное равновесие позитива с негативом [19]. С одной стороны орнамент, символизирующий воду, плодородие, чистоту, бесконечность, источник жизни», с другой – является финальным аккордом композиции, усиливая «силу художественного повествования» [26, с. 132–133]. Квадрат содержит вихревые розетки из красной шерсти с четырьмя спиралеобразными «бегущими друг за другом» отростками (тетраскеле) в обрамлении тонкого канта зеленого цвета. Акцент на доминирование поля над каймой выделяется кантом из белой шерсти. На кайме видим тот же узор, но в кайме он преображается в бегущую волну, которая, контрастируя с черным фоном, создает равновесие позитива с негативом, создавая впечатление движения справа налево, закручивая и как бы заставляя зрителя погрузиться в этот танец белой линии. Ритмика волн, неспешно следующих друг за другом манит, увлекая и умиротворяя.

Ковры другого кызылординского мастера Куаныша Сактагановича Уркинбая (1969 г. р.) отличаются высоким качеством исполнения и добротностью. В результате качественного валяния ковры, несмотря на тонкость, отличаются большой прочностью. Белый ковер исполнен в ахроматических цветах. По полю ковра равномерно распределен один и тот же орнаментальный мотив, в основе которого лежит крест – *төрт құлақ*. Мотив повторяется 12 раз – четыре раза по длине и три – по ширине. По отношению к плоскости ковра мотив расположен по диагонали. В изготовлении ковра использована техника выкладки заготовки по заготовке – *талдырма* на *талдырма*. В комплекте к ковру идут подушки все с тем же узором.

Еще один ковер К. С. Уркинбая создан на основе все того же, судя по всему, любимого мастером узора – *төрт құлақ*. Узор из белого войлока повторяется четырежды по ширине и длине. Отличие этого ковра от других – в технике исполнения и цветовом решении. Он выбивается из других работ мастера. В ходе

его изготовления Куаныш использовал новые подходы, опираясь на традицию. Первый слой ковра был выложен из некрашеной натуральной шерсти темных цветов. Мастер использовал пряди шерсти таким образом, что при взгляде на него создается иллюзия шкуры животного темной масти, точнее – лоскуты от шкур животных, поскольку они различаются по тональности. Затем на него был наложен слой полускатанного войлока с узором из белого полускатанного полотна. И при помощи кипятка и валяния мастер закончил свой ковер. Фон ковра образован из скатанного вперемешку окрашенного в яркий фиолетовый цвет с некрашеной темного цвета шерстью, что придает ковру визуально неровный пятнистый характер. На неоднородном фоне белый узор придает ковру легкость и воздушность. К ковру Куаныш также изготовил подушки [19].

В то же время традиция изготовления *текеметов* претерпела ряд изменений. Так, известно, что края *текемета* раньше декорировали цветным шнуром – *жиектеп,* бахромой – *шашақ*. Интересно, что традиция использования конского волоса для создания бахромы была характерна и для пазырыкских войлоков эпохи раннего железа [6, с. 111]. Сегодня обе операции на территории Казахстана практически не используются. Традицию создания бахромы из козьей или ячьей шерсти, конского волоса сохраняют казахи зарубежного Алтая, но в мозаичных коврах – сырмак [22, с. 153]. Надо заметить, что во второй половине XX в. Э. А. Масанов писал о постельных кошмах – *шашақты текемет* (текемет с бахромой из козьей шерсти и конского волоса), *салбырма текемет* (свешивающийся текемет) – как о постельных принадлежностях, широко распространенных в конце XIX в. и середине XX в. [17, с. 116]. По-видимому, этот вид *текемета* практически полностью вышел из употребления в 60–70-е гг. XX столетия. В *текеметах* на фотографиях из коллекции К. В. Щенникова из Кунсткамеры имеется по ковровой кромке характерная бахрома из шерсти и волоса. Фотографии были засняты в начале XX века в Северо-Казахстанском районе Петропавловского уезда Акмолинской области. В них *текемет* значится как «стенной» ковер. Фон обоих ковров светлый, ковры имеют открытую композицию с рогообразным орнаментом [27]. На современных *текеметах* эта традиция возрождается [28].

В русле народной традиции валяет войлочные ковры – *текемет* молодой мастер из Восточно-Казахстанской области Куаныш Алмуратов. К этому искусству его приобщила мама – народная мастерица Нурзия Рахимовна Ташимова. И если родительница валяет ковры, изготавливает войлочную одежду и обувь, то сын отдает предпочтение только войлочным коврам. Ковры молодого мастера изготовлены с использованием метода выкладки вырезанных орнаментальных мотивов и розеток на такую же слабоскатанную основу с дополнительным валянием. Такой метод приводит к меньшей расплывчатости и четкости, а также графичности орнаментального рисунка, лучшему уплотнению шерсти, что продлевает срок службы ковра. Ковры небольших размеров. Квадратные: 1,2 х 1,2 м, 1 х 1 м. Прямоугольные: от 2,0 х 1,0 м до 1,5 х 0,80 м. Овальные: 1,7 х 0,9 м. Их толщина варьируется от 0,5 до 1 см. Цветовое решение ковров также различно. Мастер работает как с натуральной некрашеной шерстью, так и сочетает некрашеную с крашеной шерстью. Ковры Куаныша, чье имя пере-

водится как «радость», подобно его имени, излучают яркость красок и, наряду с традиционным декором, новационность. Композиции ковров имеют как открытый, так и закрытый характер. У ковров в качестве каймы выступает бордюр всегда из цветного войлока, из которого состоит узор центрального поля. Основу композиции центрального поля составляют один крупный орнаментальный узор – вытянутый в овальном и прямоугольном коврах или две ромбические розетки с крупным криволинейным орнаментом. Криволинейные узоры мүйіз – рога всегда крупные, свободно распределяются по поверхности ковра, оставляя большие пространства незаполненными. Мастер дает цвет крупными пятнами, не любит его дробить. Ему нравятся белый фон и темный орнамент из некрашеной или окрашенной в яркий синий, лиловый, темно-зеленый цвета. При этом в некоторых коврах мастер играет с разными тонами одного и того же цвета. В коврах К. Алмуратова доминирует орнаментальный убор, а скромная кайма того же цвета, что и узор, лишь оттеняет его крупные очертания. Вместе с тем коврам Куаныша присущи изящество и строгая графичность рисунка. Мастер хорошо владеет традиционной техникой равновесия негативно-позитивной подачи.

Возрождение войлочного художественного промысла в Казахстане началось, в том числе, благодаря международной грантовой поддержке. В Казахстане, начиная с 2006 года в рамках программы «Развитие ремесел и возрождение народных художественных промыслов в Казахстане» ремесленники из Центрального, Западного, Южного и Восточного Казахстана, а также Алматинской области прошли обучение на профессиональных тренингах (485 чел.), на бизнес-тренингах (303 чел.), подготовлены 37 казахстанских тренеров по ремеслу [29]. «Среди них сейчас не трудно встретить мастеров своего дела. Но по количеству мастеров войлока и производимой продукции Казахстан отстает от Кыргызстана» [30].

Итогом одной из программ стала организация мастерской под руководством А. Жансериковой в 2004 году, которая была зарегистрирована сначала как ИП «Ak kiiz», а затем – как ТОО «Aigul Line». Производство ТОО «Aigul Line» – это использование традиционного способа валяния и новых методов, включая сухое валяние и нунотехнологию с использованием экологичных материалов: шерсти и шелка. Мастерская использует отечественный материал и закупает китайский шелк. Шерсть и шелк окрашиваются мастерицами «Aigul Line» вручную. Для изготовления войлочных ковров здесь используют шерсть овцы, в основном тонкорунной мериносной породы, иногда добавляя к ней полугрубую шерсть. Текеметы «Aigul Line» имеют разные формы – от прямоугольных и квадратных до овальных. Размеры ковров самые разные. От больших до маленьких. В дизайне ковров этой компании композиция чаще открытая или незамкнутая, нередко отсутствуют бордюр и центр. Следованием традиции можно признать использование в одном изделии негативно-позитивной подачи одного и того же мотива в разных цветовых исполнениях.

Характерным является также использование одного и того же орнаментального шаблона в разных поворотах, создающих иллюзию различия в декоре ковра. Применение этого приема, с одной стороны, имеет технологическую

простоту, а с другой – придает изделию особое очарование в замысловатых изгибах орнамента, оформленного в разных цветовых подачах и фонах. Характерным для ковров «Aigul Line» было использование как симметрии, так и асимметрии. Нередко и то, и другое может присутствовать в одном ковровом изделии.

В случае же с «Aigul Line» мы имеем бережное отношение к культурному наследию, которое выражается в доминировании криволинейного роговидного орнамента – от традиционной розеточной композиции на основе креста – төрт құлақ до новых форм в виде отдельного мотива или линейной орнаментальной композиции. Еще одной немаловажной особенностью орнаментальной композиции этих ковров является симметрия. «Необходимость в использовании орнаментального наследия как определенного рода стилистического цитирования возникает у дизайнера в том числе и затем, чтобы разрушить конституциональность принципов современного ему дизайна… Орнамент, осознанный дизайнером в своей эстетической природе, является конструктивно, органически с предметом связанным, он зависит от предмета, является с ним нерасторжимым целым и помогает осознать его предназначение, в том числе и функциональное [31, с. 22–23].

Техника *текемета* продолжает развиваться в форматах культурной индустрии, художественном промысле. Небольшие размеры, тонкий слой войлока не позволяют использовать их в качестве напольных ковров. Сегодня их расстилают на диваны, кресла.

Войлочные ковры рассматриваются на уровне государственной политики в Республике Казахстан в качестве уникальных изделий народного промысла [32]. Однако специальной программы, поддерживающей развитие этого ремесла, в стране в целом нет. Вместе с тем, осмысление значимости традиции казахского ковра *текемет* в Республике Казахстан способствовало его включению в первую редакцию Национального списка нематериального культурного наследия в 2013 [32]. В настоящее время номинация «Киіз басу» – (Валяние войлока и связанные с ним обычаи) предложена на рассмотрение ЮНЕСКО в 2026 году [33, с. 149].

Казахские традиционные ковры – сырмақ и түскиіз. Вопросы типологии. Традиционный войлочный ковер – *сырмак* при всех известных различиях, разновидностях объединяло одно важное качестве – все они создавались на основе простегивания – *сыру,* отсюда и их название. Простежка является главным определяющим критерием войлочного ковра – *сырмак*. В его названии сокрыт не только технологический принцип. Искусствовед К. Т. Ибраева, полагаясь на лингвистические исследования Р. Г. Ахметьянова, отмечает церемониальный контекст, поясняющий смысл названия «ковра – сырмак – происходящего от древнетюркского šyr – кошма для поднятия (т.е. выбора) хана, или восточно-тюркского и монгольского šire – престол, трон» [34, с. 78]. Возможно, загадка устойчивости этого вида ковровых изделий, несмотря на сложность его выполнения, может быть объяснена его сакральным значением в прошлом.

Само искусство изготовления таких ковров у казахов носит самостоятельное название – *сырмақшылық,* а мастера называют *сырмақшы.* Наличие этих двух

понятий отражает сложность этого искусства, требующего терпения, сноровки и, безусловно, таланта.

Казахские войлочные ковры *сырмақ, түскиіз* являются живым воплощением древней традиции. Войлочные ковры, обнаруженные в Кондратьевском, а также 6, 20 и 25-м курганах Ноин-Улы (Монголия) так же, как и казахские, декорировались простежкой (но только не шерстяными, а сухожильными нитками) [35, с. 154], аппликацией из кожи и войлока, вышивкой тамбурным швом [36, с. 56]. На пазырыкских войлоках аппликации сюжетные, многофигурные и орнаментальные.

Вплоть до современности сырмаки в качестве основного вида узорных ковров сохраняют свое значение в повседневной культуре и ритуалах казахов зарубежного Большого Алтая (Восточно-Казахстанская область Республики Казахстан, Республика Алтай Российской Федерации, Или-Казахская автономная область СУАР Китайской Народной Республики; Баян-Ольгийский аймак, Монголия).

Творчество этнических казахов Китая, России и Монголии основано на устойчивости полукочевого хозяйствования, домашнего производства как неотъемлемой части традиционной культуры жизнеобеспечения, плавно переходящего в художественный промысел, который имеет свой рынок сбыта и заказчиков. Традицию *сырмақшылық* в Восточном Казахстане продолжают успешно развивать Кисамбина Майкамал (1948 г. р., с. Курчум, Курчумский район), Кусайын Айгул (1971 г. р., с. Каратал, Зайсанский район), Манкей Кайныш (1963 г. р., с. Улкен-Нарын, Катон-Карагайский район), Акан Бакытгуль (1974 г. р., с. Маканчи, Урджарский район), Кожамжарова Гульнар (с. Енбек, Катон-Карагайский район), Сейилбек Асхан (1956 г. р., г. Семей).

Вышивка украшает сырмаки Кусайын Айгул. Ее ковры отличаются смелым композиционным решением при традиционном соблюдении цветового решения и орнаментального убранства [37, с. 115].

Самой, пожалуй, титулованной мастерицей во время Дней Восточно-Казахстанской области в этноауле на Международной специализированной выставке «ЭКСПО-2017» в г. Астане была Кожамжарова Гульнар. Она неоднократная победительница в номинациях «Төлтұмалық» (букв.: «Аутентичность») и «Жоғарғы шеберлік» (букв.: «Высокое мастерство») республиканских конкурсов «Шебер» (2009, 2012 гг.), участница выставок декоративно-прикладного искусства во Франции, Индии, член Союза ремесленников Казахстана [19]. Член Союза ремесленников Казахстана Кожамжарова Гульнар представляет собой замечательное сочетание множества талантов. Она одинаково хороша и в ткачестве, и в войлоковалянии, и в чиеплетении. Ее *сырмаки* отличает, с одной стороны, дидактическое следование традиции. В ее коллекции – *сырмаки* с традиционной пятичастной структурой, с равноценной центральному полю каймой и с доминированием центрального поля по отношению к кайме.

Вместе с тем в ее коллекциях присутствуют ковры с сюжетным содержанием и, соответственно, наряду с орнаментальным убором ковра, присутствует изобразительная сторона, чего нет в традиционных казахских *сырмаках*. На одном из таких ковров центральное поле украшено прорезными из войлока фигурами

животных – благородного оленя, коня и беркута. Все три фигуры вырезаны из красного войлока и врезаны в кобальтового цвета фон центрального поля. Эти два хорошо сочетающихся цвета усиливают символику изображения. Изображение трех животных – оленя, лошади и орла – для мастера наполнено особым смыслом. Согласно традиционным представлениям и лошадь, и орел относятся к семи богатствам казахов – *жеті қазына*. Олень, как призналась мастерица, является символом Алтая. «Оленью» тему продолжает мотив каймы – *тармақты мүйіз* (букв.: «ветвистые рога»), поскольку их казахи связывают именно с рогами оленя.

Изображение рогов оленя в казахских войлоках Ш. Ж. Тохтабаева, как, впрочем, и других стилизованных изображений частей животных, объясняет развитием орнаментального искусства казахов «по пути не конкретного воспроизведения реальных объектов, а передачи его опоэтизированной сущности в сжатой форме. Гипертрофировались важные структурные характеристики реальных объектов, что привело к превращению их в символы, мифологическую условность, отсюда непременная стилизация образов, что является каноном в декоративном искусстве казахов» [38, с. 92–93]. По признанию самой мастерицы, на территории казахстанской части Алтая *сырмаки* нередко имели реалистические композиции [19]. Композиция ковра – традиционная пятичастная. Кайма равноценна центральному полю. Орнамент каймы составлен из рогообразного мотива – *тармақты мүйіз*. Позитив и негатив каймы ковра составлен из оранжевого и светло-зеленого войлока. Несмотря на то что в ковре присутствуют эти два несочетаемых цвета – оранжевый и зеленый, композиция ковра и сюжетное изображение животных создают благоприятное общее впечатление.

Ковры Г. Кожамжаровой отличает также частая плотная, через каждый 1 см, простежка, которая усиливает художественную сторону изделия. Кроме того, такая частая простежка, помимо декоративного эффекта, увеличивает срок использования изделия, поскольку такие ковры отличаются особой прочностью и легкостью. Ее ковры, как следует по традиции, имеют два слоя – верхний украшен и нижний из однотонного войлока. Частые стежки, выстроенные в криволинейные линии, окаймляют орнамент, акцентируют на нем внимание и усиливают архитектонику плоскости ковра. Криволинейные линии в орнаменте, в частой простежке, в синем шнуре, выложенном поверх инкрустированных стыков, становятся, наряду с цветовыми пятнами, композицией, важным достоинством изделия. Частота и аккуратность линий простежки свидетельствуют об опытной руке мастера и большой любви к своему ремеслу. Качество выделки войлока, использование при окрашивании натуральных красителей – все это характерно для подлинного мастера своего дела (918

Реэмигранты (т. н. *қандас*) нередко инициируют возрождение традиционных промыслов [37, с. 112–113]. Одной из них является уроженка СУАР КНР – народная мастерица Азипа Шакикызы (1958 г. р., жительница с. Майшукир Коргалжынского района Акмолинской области Она украшает свои войлочные ковры гладьевой вышивкой. Узорные войлоки Азипы-апай характеризует переплетение различных культурных традиций. Азипа-апай делает мозаичные *сырмаки* с сетчатой или ковровой композицией; ей известны аппликативная

техника *(бастырма)* и вышивка по войлоку *(кестелі сырмақ),* уже почти забытая в Казахстане. Вышивки мастерицы заставляют вспомнить, что расшивка по войлоку стебельчатым швом была известна в кочевой среде со времен ранних кочевников [19].

В пределах казахского этнического ареала производство мозаичных войлочных ковров типа *сырмак* традиционно охватывало территории восточных и юго-восточных регионов страны, а также восточные районы Акмолинской, Карагандинской и Жамбылской областей [13, с. 139].

В круг ковров, называемых казахами *сырмаки,* входят в реальности ковры, выполненные в разных техниках. Казахские *сырмаки* изготавливаются в сложной, чаще всего комплексной технике. Известны образцы, в декорировании которых прекрасно представлены декоративная простежка, инкрустация, накладная аппликация, шнуровая выкладка и вышивка.

Важнейшими признаками этого типа ковров являются художественная простежка, а также использование инкрустированной и аппликативной техник и вышивки, приемов композиционного и колористического решений. Типология по названиям изделий, на наш взгляд, не продуктивна, только определяющие признаки позволяют решить вопрос типологии.

Способы декорирования: функциональная и художественная стежка в сочетании с аппликацией, инкрустацией и выкладки декоративным шнуром определены Е. Г. Царевой как сюннуские [5, с. 239]. В древности простежка выполнялась как шерстяными, так и сухожильными нитками [6, с. 151, 153]. Техника простегивания известна многим тюрко-монгольским народам: башкирам [16, с. 30], балкарцам и карачаевцам [39, с. 108], казахам, калмыкам, кыргызам, монголам, тувинцам [5, с. 240; 40, с. 139–140].

Простежка обеспечивает путем сшивания двух войлочных полотнищ уплотнение ковровой поверхности, с одной стороны, и сообщает ей еще больше теплосберегающих качеств. С другой – простежкой преследуют не только практическую цель. Не менее важна также и эстетическая сторона – сшивание изменяет рельеф и фактуру ковра, чем дает еще большую декоративность поверхности ковра.

Простежку выполняют зачастую вдоль цветного орнаментального узора, тем самым изменяя архитектонику изделия и еще более акцентируя внимание на орнамент. Цветовое пятно, которое образуется орнаментом, благодаря аккуратным мелким стежкам становится гармоничной частью простеганной плоскости ковра. Стежки выполняют из ссученной, в основном, нити из верблюжьей и овечьей шерсти.

Технология шнурового декорирования по войлоку, а также наложения шнура поверх мест сшивания инкрустированных кусков цветного войлока дала еще одно название ковру типа *«сырмақ» – жиек сырмақ.* В оформлении этих войлочных ковров инкрустация сочетается с узорами из шерстяного шнура, выложенного на поверхность ковра. В основном шнуровая вязь обрамляет центральное поле. Но иногда она становится основной в оформлении узорных войлоков.

Исследовательница казахских войлочных ковров в Монголии Н. Байгабатова, ошибочно, на наш взгляд, полагает, что данный способ декорировки сложился у казахов под влиянием монгольского населения [22, с. 152]. Еще во второй половине XX века эта техника считалась в казахском ковроделии традиционной и была известна под названием *бітпес*. Согласно М. С. Муканову и А. Х. Маргулану, она была широко распространена в Акмолинской области (у Муканова – Кокчетавская и Целиноградская области) [41, с. 220] и в Центральном Казахстане [42, с. 154–155]. «Само название *бітпес* – неосуществимый, несотворимый, недостижимый – передает сложный характер орнамента… Для изготовления такого ковра с замысловатыми узорами требовались трудолюбие и терпение», – подчеркивает А. Х. Маргулан [42, с. 145]. Эти ковры относятся к самой сложной категории исполнения, их отличают особая изысканность и соразмерность.

Для современного казахского *сырмака* Большого Алтая, наряду с другими конструктивно-декоративными приемами, характерна и накладная аппликация *(бастырма)*. За счет появления аппликационных ковров в сочетании с тканевыми аппликациями (сукно, вельвет) по войлоку и только из ткани происходит расширение «репертуара» ковровых изделий [19].

Тип аппликативных войлоков, обозначенный Е. Г. Царевой как «пазырыкский», представляет «собой полотнища толщиной в 1–2 мм, украшенные аппликацией «войлок по войлоку» [5, с. 239]. Помимо основного технологического метода пришивной аппликации «войлок по войлоку», выделяемого Е. Г. Царевой, среди изделий пазырыкцев были характерны следующие приемы: шнуровое оконтуривание, простежка. Необходимо подчеркнуть, что простежка и аппликации были характерны для художественного войлока и гуннских племен Монголии [43, с. 38–39]. На войлоках пазырыкцев присутствовали и вырезанные силуэты из кожи. Аппликации нашивались сухожильной нитью и по контуру обметывались тамбурным, обратным, швом. В войлоках Пазырыка исследователи отмечают вышивку, аппликации «кожа по войлоку», «войлок по войлоку», простежку [6, с. 113, 152–153].

Пазырыкский по Е. Г. Царевой метод в казахском художественном войлоке имеет свои давние традиции. Аппликации использовали по принципам «войлок по войлоку», «кожа по войлоку», «ткань по войлоку» На войлочную основу в виде орнаментальных мотивов накладывались аппликации из ткани и кожи. Способ декорирования определял типологию ковровых изделий: *түс киіз* или *түс текемет, оюлы текемет*.

На всей этнической территории казахов нашивание ткани на войлок было одним из самых популярных способов декорирования. Так, у казахов Хорезмского оазиса выделялся такой вид настенного ковра, как *түс киіз* или *түс текемет* [44, с. 70]. «Художественные качества этих изделий определяются в соответствии с орнаментом, гаммой цветов. В орнаменте чаще всего сочетается красный цвет с черным и синим. Для того чтобы сделать *түс киіз* более красивым, каждая женщина вкладывала в него много умения и труда. *Тус текеметы* (настенная кошма) украшали внутреннее убранство юрты и высоко ценились

казахами-кочевниками. Поэтому их берегли и стелили на пол обычно в торжественных случаях» [44, с. 70–71].

Нашивание аппликации на целостную войлочную основу не позволяет определять такой тип ковра, как сырмак, поскольку в таких коврах отсутствует второй слой войлока. Важнейшими критериями в определении *сырмаков* являются простежка, сшивание двух и более слоев войлока, инкрустация из контрастного цвета войлочного полотнища. Аппликация по войлочной основе сближает этот тип ковров с орнаментированными *текеметами*, поэтому считаем возможным определить его как *тус текемет* – цветной текемет.

Аппликации у казахов нашивались практически на все ковровые изделия. Они присутствовали и на *текеметах*, и на *сырмаках*, и на *тускиизах*. Соответственно наличие аппликации на коврах не позволяет использовать ее в качестве определяющего критерия.

Вышивка является неотъемлемой частью декорировки стеганого войлока у казахов. В середине прошлого века она была широко распространена на всей этнической территории [45, с. 14]. Сегодня этот способ сохранился только в монгольской и китайской частях Большого Алтая и изредка встречается в Казахстане [18].

Тип *кестелі сырмақ* (букв.: «вышитый сырмак») является собранием различных техник вышивания. Мастера вышивают на швейной машине и вручную. Вышивают иглой и крючком (*біз кестелі сырмақ* – вышитый крючком*, баспа кестелі сырмақ* – вышивка гладью и графическая выкладка орнамента шнуром по войлочной или тканевой основе ковра*, ашамай (кәнуә) кестелі сырмақ* – вышивка лицевой части тканевого мешка, в который заправляют войлок*, жапсырма кестелі сырмақ, қызай сырмақ* – тканевая аппликация по войлоку) с использованием разных материалов: ткани, войлока.

Настенные ковры түскиіз традиционно у казахов изготавливались из войлока. По всей видимости, начиная со второй половины XX века, традиционная П-образная композиция этого ковра полностью переносится с войлочной основы на тканевую, а само войлочное полотнище забирается в тканевый чехол, лицевая часть которого вышивается. Лишь в китайской части Алтая *түскиіз* остается верен традиции. Наряду с настенными тканевыми коврами, все реже изготавливаются войлочные ковры с вышивкой.

В различении постилочных *сырмаков* и настенных *түскиіз* автор согласен с выводами отечественного исследователя Г. Ш. Файзуллиной, которая считает, что определяющим фактором является наличие у первых замкнутого бордюра, а у второго – «наличие поля, обрамленного сверху и с боков полосой (бордюром) различной ширины (фризы в П-образном виде)» [46, с. 268]. Для *түскиіз* 1950–1980 гг. характерна П-образная композиция с вышитым верхним над П-образной рамкой в виде мелких розеток и чистым, лишенным декора полем под П-образной рамкой. Начиная с конца прошлого века и в настоящее время художественное оформление *түскиіз* претерпело ощутимые изменения. Если ранее поле под П-образной рамкой оставалось недекорированным, то позднее и в настоящее время это поле украшается двумя, а чаще тремя крупными круглыми цветочными розетками. Другим изменением становится композици-

онное решение центрального поля. Сегодня все чаще композиция *түскиіз* напоминает обычную ковровую закрытую композицию с замкнутым бордюром.

Ковер известной в республике мастерицы Кулян Жангутты, представленный на выставке «Шебер» в сентябре 2018 года в Национальном музее Республики Казахстан состоит из двух сшивных войлочных элементов: П-образной широкой рамки из тонко скатанного войлочного полотнища бордового цвета и внутреннего, вписанного в П-образную рамку квадрата розового цвета. При этом мастер, следуя традиции, оставила внутренний квадрат чистым, без декора, а широкую П-образную рамку заполнила девятью вышитыми гладью цветочными розетками, что соответствует оценке Г. Ш. Файзуллиной, которая в качестве важного критерия в оформлении *түскиіз* отмечала растительные узоры, тогда как в постилочных коврах доминирует рогообразный орнамент [46, с. 269].

Ковер завершает коричневая бахрома. Основу цветочной розетки составляет знак свастики, обрамленный вкруговую цветочным орнаментом, вышитым коричневыми, бежевыми, малиновыми, желтыми нитками. Интерес представляет центральное поле ковра, состоящее из самостоятельного пришивного элемента, соединенного с П-образной широкой каймой. Он представляет почти правильный квадрат и имеет художественно выполненную простежку. Цвет нити, которой выполнена простежка, аналогичен простегиваемой поверхности. Центральное поле состоит из квадратного ромба, в середине которого криволинейный мотив, создающий иллюзию движения. По углам квадрата – спиралеобразный мотив. Орнамент, создаваемый простежкой, отличается строгой графичностью и изяществом.

Современный казахский *сырмак* представляет ковер с пятичастной *(бес бөлігі бар),* замкнутой или открытой композицией с доминированием центрального поля по отношению к кайме, равноценного кайме и иногда с открытой композицией – без каймы. Цветовое решение может быть традиционно сдержанным или отличаться яркой контрастностью.

У казахов Монголии Н. Байгабатова различает пять видов композиционного построения *сырмаков*: цельный; лишенный бордюров ковер; ковер, сшитый из двух равноценных частей; ковер, состоящий из пяти частей с центральным полем; ковер с двумя бордюрами по ширине; ковер с двумя бордюрами по длине, отмечая при этом, что «очень часто встречаются комбинированные виды сырмаков, которые сочетают в себе несколько форм» [22, с. 150]. Приемы композиционного построения, помимо всего, определяют характер изделия.

Ранее, еще в середине XX века, у казахов преобладали сырмаки с пятичастной композицией *(бес бөлігі бар)* с выделением: *орта* или *көл* – середины; *екі басы* – «две головы», или *екі алақаны* – «две ладони» – двух коротких бордюров; *екі жаны* – «два бока» – двух длинных бордюров. Такая композиция была характерна только для *сырмаков*. Бордюры традиционно окаймляют центральное поле и часто представляют зеркальные варианты одного мотива со сменой позитива и негатива. В сырмаках казахов Китая [18] и Монголии [22] бордюры и центральное поле равноценны по композиции и размерам. Подобные сырмаки были также характерны для Восточного Казахстана. В *сырмаках* Северного и

Центрального Казахстана доминировало центральное поле. Но ковры с такой композицией в этих регионах уже практически не изготавливают [19].

Несмотря на множество номинаций казахского ковра типа *«сырмак»* Большого Алтая, техника его изготовления, композиционный и орнаментальный строй практически не изменились за последние три четверти века. Лишь с той разницей, что *сырмаки* на этнической территории, за исключением Восточного Казахстана, часть которого входит в географическую область Большого Алтая, не производятся, а те, что создавались до 1980–1990-х гг., все же отличают цветовая сдержанность, доминирование центрального поля по отношению к кайме и дробный и витиеватый характер орнамента [47, с. 28].

Парадные *сырмаки* Большого Алтая отличаются большими размерами – *төр сырмақ,* их размеры составляют от 2 х 2,5 м до 3 х 6 м. Есть и небольшие коврики – *тізе сырмақ* и *маяуза сырмақ,* функционально они используются как постилочные, поскольку традиционно у казахов вся жизнь проходит в нижнем регистре – сидят за низким столом, на полу. Эти коврики стелят обычно поверх более крупных *сырмаков*, например – *от басы сырмақ.* В казахской семье Синьцзяна каждый член семьи имеет такой личный коврик для сидения [18, с. 126]. Кроме того, женщины используют *тізе сырмақ* во время занятий рукоделием и другими статичными домашними делами [18, с. 126].

Наконец, ковры типа *«сырмак»* образуют изделия, номинации которых связаны с их колористическим решением: *қара ала сырмақ* (черно-пестрый), *ақ сырмақ* (белый), *көк ала сырмақ* (зелено-голубо-пестрый), *сары ала сырмақ* (желто-пестрый) и др. Известна классификация узорных войлоков по цвету: одноцветные сырмаки называют *ақ сырмақ,* сделанные из обрезков белого и черного войлоков – *қара ала сырмақ*, сырмаки с преобладанием бордового и малинового тонов – *қызыл сырмақ* или *қызыл ала сырмақ* [19]. Ковер *қара ала сырмақ* выполняется в технике инкрустации с использованием белого войлока в качестве орнаментальной уборки, а черного – как фона. Цветная орнаментальная аппликация, вышивка гладью, декорирование шнуром по белому полю войлока – все это определяет *ақ сырмақ.* В наши дни заготовки для сырмаков казахи окрашивают анилиновыми красителями. Несколько десятилетий назад, по словам информаторов, для окрашивания шерсти использовали кору, корни и листья деревьев (черемухи, березы), минералы [19].

Традиционно высоко ценились в казахской степи яркие, желто-красно-зеленые ковры с дробным, хорошо проработанным узором. Крупные орнаментальные мотивы, построенные на контрастных сочетаниях цветов, получили распространение в последние десятилетия.

В народном искусстве *сырмака* становится очевидна, наряду с изобразительностью, еще одна особенность – сочетание войлока с ткачеством. Так, в работе Зәме Оңғарбайқызы в войлочном ковре с широкой орнаментированной крупным рогообразным узором каймой центральное поле образовано из вытканной на узконавойном станке вставки. Центральное поле окантовано узкой каймой, состоящей из коричнево-белых треугольников, и равновесной с ним второй, более широкой каймой [19]. В целом мастерица работает в традициях казахского ковроделия. Похожий ковер был запечатлен этнографом А. Л. Мелковым первой трети XX в. у казахов Кегейлинского района в Каракалпакии (Узбекистан) [48].

При всех незначительных различиях казахский *сырмак* как на территории зарубежного, так и в казахстанской части Алтая представляет собой один феномен с единым комплексом технологических, конструктивно-декоративных художественных принципов.

Для традиционных казахских ковров характерны сочетание художественного оформления в виде приваливания узора, выкладки декоративным шнуром *(текемет),* а также «пазырыкская» техника декорирования наряду с «сюнусской»: вышивка, инкрустация с выкладкой декоративного шнура поверх стыков сшитых деталей, художественная стежка *(сырмак),* аппликация с фиксацией по контуру *(төсек сырмақ, сырмақ қызай* казахов Китая), вышивка *(тускиіз, тустекемет)*. Различие между түскиіз и түстекемет заключается в наличии у первых П-образной композиции.

Список использованных источников

1. Козин С. А. Сокровенное сказание. Монгольская хроника 1240 г. под названием Mongrol-un niruča tobčiyan. Юань чао би ши. Монгольский обыденный изборник. Том I / отв. ред. А. П. Баранников, предисл. Н. Н. Поппе. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1941. – 619 с.
2. Левин Л. М., Леошкевич И. С., Саруханов С. Е. Художественные ковры СССР. – М.: Экономика, 1975. – 95 с. [Электронный ресурс]. URL: http://splesti.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st000.shtml (дата обращения: 10.06.2025).
3. Balland Daniel and Digard Jean-Pierre. Felt [Электронный ресурс] // Encyclopædia Iranica. URL: http://www.iranicaonline.org/articles/felt (дата обращения: 11.03.2025).
4. Вильсдорф Х., Жуковская Н. Л. Валяние войлока // Свод этнографических понятий и терминов / Ответ. ред. С. А. Арутюнов. – Вып. 3. – М.: Наука, 1989. – С. 20–22.
5. Царева Е. Г. Войлоки Евразии // Культурное наследие народов Центральной Азии, Казахстана и Кавказа // Сб. МАЭ. – Т. LII. – СПб.: Наука, 2006. – С. 226–265.
6. Полосьмак Н. В., Баркова Л. Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н. э.). – Новосибирск: ИНФОЛИО, 2005. – 232 с.
7. Бейсенов А. З., Базарбаева Г. А. Орнамент в культуре саков Центрального Казахстана // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 16, № 3 (2), 2014. – С. 597–604 С. 600
8. Тохтабаева Ш. Ж. Золотое руно // Ш. Ж. Тохтабаева. Шедевры Великой степи. – Алматы, 2008. – С. 35–48.
9. Султанова Р. Р. Искусство войлока в аспекте изучения тюркского художественного мышления // Искусство войлока в тюркском мире: история и современность. – Казань: Заман, 2013. – С. 11–15.
10. Vetró M. A kazak szürmak és tekemet // Nemez. Teremtő Kelme. Magyar Művészeti Akadémi, 2015. – 42–50 pp. [Электронный ресурс]. URL: https://www.facebook.com/mihaly.vetro.10/media_set?set=a.1212827782065998.1073741849.100000163632561&type=3 (дата обращения: 10.01.2024).
11. Фирсова Ю. Ю. Метод художественного проектирования формоустойчивой одежды из валяльно-войлочных материалов: дис. ... канд. техн. наук. – М., 2015. – 209 с.

12. Текеев К. М. Карачаевские и балкарские узорные войлоки (ала киизы) // Советская этнография. – 1987. – № 2. – С. 107–112.

13. Асанова Б. Е. Казахский художественный войлок как феномен кочевой культуры: дис. на соиск. учен. степ. канд. истор. наук. – Алматы, 2009. – 167 с.

14. Гамзатова П. Р. Архаические традиции в народном прикладном искусстве: к проблеме культурного архетипа. Изд. 2-е, доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 208 с.

15. Жуковская Н. Л. Пусть будет теплым ваш войлок! // Восточная коллекция. – 2001. – № 4. – С. 31–35.

16. Масалимов Т. Х., Ахадуллин В. Ф. Художественный войлок: учеб.-метод. пособие. – Уфа: Китап, 2007. – 112 с.

17. Масанов Э. А. Казахское войлочное производство во второй половине XIX – начале XX в. // Труды Института истории, археологии, этнографии АН КазССР. – Т. 6. – Алма-Ата, 1959. – С. 104–126.

18. Ысқаққызы А. Сырмақ өнері. – Алматы: Алматыкітап, 2007. – 232 с. (на каз. яз.).

19. Полевые материалы автора 2012–2017 гг.

20. Муканов М. С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: Казахстан, 1979. – 120 с.

21. Каган М. С. О прикладном искусстве // Избранные труды в 7 томах. Проблема теоретического искусствознания и эстетики. – СПб.: ИД «Петрополис», 2008. – С. 71–190.

22. Байгабатова Н. К. Войлочное производство казахов Монголии // Этнографическое обозрение. – 2011. – № 6.– С. 140–157.

23. Циен-Ойдов Батсайхан. Дизайн монгольских ковровых изделий: культурно-исторические традиции, эволюция, современная практика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Батсайхан Циен-Ойдов. – М., 2013. – 20 с.

24. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока. – М.-Л., 1963. – 500 с.

25. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики / В. В. Похлебкин. – 3-е изд. – М.: Междунар. отношения, 1995. – 560 с.

26. Шайгозова, Ж. Н., Наурзбаева А. Б. Краткая энциклопедия знаков и символов казахской культуры. Алматы: КазНИИК, 2023. 320 с. С. 132–133.

27. Музей антропологии и этнографии Российской академии наук им. Петра Великого. Коллекция фотографий К. В. Щенникова. МАЭ РАН: № 1707.

28. Выставка «Шебер» изделий Союза ремесленников Казахстана. 24 сентября – 18 ноября 2018 года. Национальный музей Республики Казахстан.

29. Программа «Развитие ремесел и возрождение народных художественных промыслов в Казахстане» [Электронный ресурс] // Общественный фонд «Our Heritage». URL: http://www.sheber-craft.kz/?q=ru/node/136 (дата обращения: 14.03.2017).

30. Старинное казахское ремесло может обеспечить работой сельских женщин [Электронный ресурс]. Machtex. 12 июля 2015 г. URL: http://www.machtex.kz/ru/press-tsentr/novosti/28-12-07-2015apl1 (дата обращения: 12.07.2016).

31. Иванов Н. А. Орнамент в западноевропейской теории дизайна XIX–XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусств. – СПб., 2010. – 25 с.

32. Концепция развития ремесленничества в Республике Казахстан, одобренная

постановлением Правительства Республики Казахстан от 11 июля 2000 года № 1051.

33. National list of intangible cultural heritage of Republic of Kazakhstan. 2013. Page 2 of 3. URL: https://ich.unesco.org/doc/src/25753.pdf (дата обращения: 12.08.2025).
34. Ибраева К. Т. Казахский орнамент. Алматы: Өнер, 1994. 128 с.
35. Глушкова Т. Н., Полосьмак Н. В. Технологическая характеристика ковров из Ноин-Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. – Вып. 3. Материалы III Междунар. науч. конф. (Улан-Батор, 5–9 сентября 2012 года). Т. 2. // Улан-Батор: Изд-во Монг. гос. ун-та, 2012. – С. 153–157.
36. Руденко С. И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. – М.-Л.: 1962. – 206 с.
37. В мире радужных ремесел. Справочно-информационный сборник. О мастерах декоративно-прикладного искусства Восточного Казахстана / Авт.-сост.: Мухамеджанова Р. Ч., Черкашина В. А. – Усть-Каменогорск: Шыгыс-Акпарат, 2016. – 164 с.
38. Тохтабаева Ш. Ж. Қазақтың киізден бұйым жасау өнері. Кошмовойлочное искусство казахов. Felt art of Kazakhs. Алматы: Алматыкітап баспасы, 2014. 248 с.
39. Дудин С. М. Ковровые изделия Средней Азии / С. М. Дудин // Сб. Музея антропологии и этнографии. – Т. VII. – Л., 1926.– С. 71–166.
40. Муканов М. С. Переносное жилище в системе культуры жизнеобеспечения // Алимбай Н., Муканов М. С., Аргынбаев Х. Традиционная культура жизнеобеспечения казахов. Очерки теории и истории. – Алматы: Ғылым, 1998. – С. 110–171.
41. Муканов М. С. Казахская юрта. – Алма-Ата: Қайнар, 1981. – 224 с.
42. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. – Т. 1. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – 256 с.
43. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. – М.: Наука, 1974. – 224 с.
44. Шалекенов У., Жаксыбаев И. О войлочных изделиях казахов Хорезмского оазиса // Вестник Каракалпакского филиала АН Узбекской ССР. – 1965. – № 1. – С. 68–74.
45. Захарова И. В. Об итогах этнографических экспедиций 1955–1956 годов // Труды Института истории, археологии, этнографии АН КазССР. – Том 6. – Алма-Ата: АН КазССР, 1959. – С. 3–18.
46. Файзулина Г. Ш. Вопросы атрибуции предметов из коллекции войлочных постилочных ковров (сырмаков) ЦГМ РК / Г. Ш. Файзуллина // Казахи России: история и современность: материалы межд. науч.-практ. конф. (20–22 мая 2009 года, Омск): в 2 т. / отв. ред. Ш. К. Ахметова, И. В. Толпеко, Н. А. Томилов. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2010. – Т. 2.– С. 265–272.
47. Махова Е. И., Черкасова Н. В. Орнаментированные изделия из войлока // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов / Е. И. Махова, Н. В. Черкасова: Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. V. Ред. С. В. Иванов, К. И. Антипина. – М.: Наука, 1969. – С. 13–31.
48. Музей антропологии и этнографии Российской академии наук им. Петра Великого. Коллекция МАЭ РАН № 4077-37. Фотоотпечаток. Тускииз с ковровой вставкой. Казахи. Узбекистан. Каракалпакия, автономная область, Кегейлинский район, первая четверть XX века.

2.3 Визуальная и вербальная фиксация костюмных комплексов традиционной одежды по наблюдениям Д. Кэстля в 1736 году

Светлана Шкляева

В истории казахской традиционной одежды почти не известны костюмные материалы – сохранившиеся реальные органические образцы степной одежды рубежа Средневековья и начала Нового времени. Тем ценнее для восполнения визуальных лакун в изучении региональных особенностей казахского костюма в исторической последовательности сведения, сохранившиеся в нарративах и изобразительных источниках. Таким значимым для нас первоисточником рассмотрения локальных деталей западноказахстанского костюма оказались визуальные наблюдения, зафиксированные в тексте и натурные рисунки, переведенные в гравюры, дневника английского путешественника Джона Кэстля.

Летом 1736 года Джон Кэстль, или Джон Касл (John Castle, нем. Jan Cassel; рус. Яган Кассель), английский подданный, участвовавший в Оренбургской экспедиции И. К. Кирилова с 16 июля 1734 года в качестве художника, побывал по своему личному побуждению в летней ставке хана Младшего жуза Абулхаира Мухаммеда Гази Бахадур-хана (1710–1748) и одновременно Старшего хана Казахского ханства (1719–1748), легендарного правителя и полководца, известного своими военными талантами и победами в многолетней кровопролитной войне с джунгарами.

Цель визита художника была определена его собственным желанием предупредить хана Абулхаира о готовившемся восстании башкир и уберечь киргизов (казахов) от возможности присоединения к ним [1, с. 12, 15].

Во время путешествия из Оренбурга к месту кочевий хана Абулхаира на реке Иргиз (правый приток Тургая) и в ставке хана, в которой он пробыл около двух недель (19 июня – 5 июля 1736 года), Кэстль вёл дневник, в котором записывал свои впечатления и зарисовывал повседневные образы кочевников. Первый вариант уникального дневника с оригиналами рисунков был сдан Кэстлем в Оренбургскую канцелярию для отчёта [1, с. 9]. Известен другой вариант дневника, «Journal», написанный художником в 1741 году в Санкт-Петербурге. Он был опубликован в 1784 году на немецком языке известным остзейским издателем Иоганном Фридрихом Гарткнохом в Риге [2; 3, с. 298]. В 1996 году этот дневник Кэстля был переведён А. Тореханов (Ә. Төреханов) на казахский язык и выпущен в издательстве Атамура. На русский язык дневник переведён В. Штаркенбергом и В. Скорым (Регистр) и опубликован в 1998 году в Алматы при содействии Российской Национальной библиотеки (Санкт-Петербург) [1]. В 2014 году дневник Д. Кэстля был издан на английском языке [4].

Дневник Д. Кэстля широко известен в научных исследованиях как вербальный и визуальный памятник, увековеченный очевидцем жизни ставки хана Абулхаира (П. Е. Матвиевский, 1958; И. В. Ерофеева, 2007, 2014; С. К. Игибаев, 2010; И. В. Ерофеева, Э. Р. Усманова, 2014; А. Ш. Бимендиев, 2016; З. Е. Кабылдинов, М. М. Козыбаева, 2019; Ю. Смирнов, 2020; Д. В. Васильев, В. А. Мазаев,

2021; B. Teissier, 2014; N. Fielding, 2020; Н. Филдинг, 2025; Е. Г. Гаврилова, 2025 и др.). В рецензии на английское издание дневника Кэстля Hancock-Parmer Michael, исследователь истории России и Центральной Евразии (колледж Феррум, штат Вирджиния), как рационально мыслящий современный ученый, порицает безрассудную смелость самовольно предпринятого путешествия Кэстля: «An adventurer (read: opportunist) by occupation, Castle volunteered to visit the encampment of Khan Abu'l-Khayr with only the barest of official duties» [5, с. 402]. Но дневник Д. Кэстля до сих пор вызывает неподдельный живой интерес исследователей и читателей.

В изданном на русском языке дневнике Кэстля находятся 13 черно-белых гравированных иллюстраций, к сожалению, уступающих в качестве печати гравюрам, выполненным в технике офорта Journal 1784 года. Из них мы рассмотрим только те гравюры, которые позволяют визуально проследить формы, крой, элементы и некоторые другие особенности изображенных повседневных костюмных комплексов казахов Западного Казахстана – мужских, женских, девичьего и девочки. Отчасти можно лишь предположить вид тканей, их цветовую гамму по письменным источникам, исследованным в российских архивах И. В. Ерофеевой и Э. Р. Усмановой [6, с. 643–668].

Мы не знаем подлинной терминологии описания элементов одежды второй четверти XVIII века, поэтому в тексте в скобках приводим примеры их современных названий.

Попытка провести визуальный описательный и частично диахронный анализ летних костюмов казахов северного кочевья Абулхаир хана по иллюстрациям изданного дневника Д. Кэстля осуществлена впервые.

2.3.1 Мужские летние костюмные комплексы казахов северного кочевья Абулхаир хана

Первая иллюстрация дневника «Султан Ерали, бухарский ахун и главный слуга султана Кудер батыр в полном вооружении» (Рисунок 1) – это графический исторический групповой портрет близкого плана на фоне условного пейзажа.

На ней представлены реальные образы людей окружения султана Ералы, зафиксированные художником в Оренбургской крепости, в которой он, видимо, находился с 1735 года с момента её заложения «при Яике-реке и устье Орском» [1, с. 12, 24; 3, с. 295].

Султан Ералы (ок. 1721–1794), второй сын хана Абулхаира, также жил в Оренбурге с 1735 года в русском посольстве Алексея Тевкелева как почётный аманат. Высокое аристократическое положение султана Ералы художник засвидетельствовал расположением его фигуры в центре рисунка. Кэстль показал султана в островерхом головном уборе, украшенном широкой пышной длинноворсовой меховой опушкой, которая на рисунке имеет небольшой разрез на левой стороне. Статусная шапка султана Ералы, как представителя правящей элиты, возможно, имела знак социального отличия: она была опушена драгоценным мехом черно-бурой лисицы и имела покрытие её тульи белой мате-

рией. Однако шапка, изображенная художником в графическом варианте, не позволяет нашему предположению стать утверждением.

В своем исследовании одежды населения казахского региона того времени И. В. Ерофеева и Э. Р. Усманова приводят со ссылками на документальные данные расходных списков в церемониальных записях: «Дано в жалованье е. и. в. милости Абулхаир-хану: 4 аршина сукна кармазинного мясного цвета, … 1 голь, 2 пары соболей, 1 черно-бурая лисица; Эрали-салтану – 4 аршина сукна алого …, 1 пара соболей, 1 лисица черно-бурая …» [6, с. 658, ссылка на: ИКРИ-4, с. 50]. И ещё одна цитата, довольно часто встречающаяся в разных отечественных публикациях, но не имеющая ссылки на автора – труд И. Г. Андреева: «Салтаны их непременно должны иметь шапки, опушенные черно-бурою лисицею и покрытые белой материею. По сим признакам и незнаемому человеку салтана их тотчас узнать можно» [6, с. 658, ссылка на: Андреев, 1998, с. 64–65].

Верхний наплечный свободный и длиннополый халат султана с открытым V-образным вырезом горловины и едва намеченным художником, на наш взгляд, характерным сложным абровым рисунком на ткани, вероятно, был сшит из престижной шелковой бархатной ткани – бахмал в технике икат. Ручное ткачество дорогих тканей в технике икат имело давние традиции, «упоминания о производстве которых на территории западной Центральной Азии появляются в VII веке» [7, с. 54, прим. 4]. Но ткань халата могла быть и драгоценной шелковой травчатой иранской парчой изорбаф с золотой или серебряной нитью. «Парчовые наряды – несомненный признак элитарности и богатства. <…> Эта сияющая ткань всегда была символом одежды аристократии» [6, с. 649–650]. К любимым тканям элиты относился и бархат гилянский, кашанский из Ирана, бархат кермези или кирмиз из Самарканда [6, с. 651].

Распашной халат султана запахнут с левой стороны – левая пола с глубоким косым кроем лежит на правой поле; ближе к поясу халата видны две небольшие круглые пуговицы, закрепляющие петлями положение полы. Пышные, широкие рукава туникообразного халата сужаются к запястью руки. Эта традиция кроя и оформления рукавов уже была известна среди тюрков и согдийцев в раннем средневековье начала VIII века, и, по мнению Н. П. Лобачевой, тогда «…может быть, уже создались нивелированные формы одежды, сложившиеся на базе как согдийского, так и тюркского костюма» [8, с. 24–25]. Подол халата, доходящего почти до щиколоток, не закрывает нижнюю верхнюю или нательную рубаху Ералы.

Кручёный матерчатый пояс, или кушак (белбеу), завязанный спереди петлями банта с кистями на концах, подпоясывает объёмный халат. На рисунке показана видимая часть обуви, очевидно, сапог султана на скошенном внутрь каблуке, характерном для обуви кочевника-всадника. Известен пример регистрации в служебном журнале начальника Оренбургской комиссии В. Н. Татищева своего подарка от 28 августа 1738 года: «… Ерали – колпак и туфли, шитые богато серебром» [6, с. 655], указывающий на разнообразие носимой обуви султана.

Бухарский ахун Мансур Абдрахманов [9, письмо № 41, с. 118] (в орфографии дневника Кэстля – Монсур) с обхваченной двумя руками книгой, прижатой к груди, очевидно, Кораном, стоит слева от султана. Ахун или представитель

высшего духовенства имел звание мусульманского учёного в России с XVII в. по 1917 год [10]. Ахун изображен в типичном костюме духовного служителя: на нем чалма среднеазиатской конструкции, состоящей из двух частей – маленькой конусовидной шапки «высота которой варьировалась в зависимости от моды и длины, и собственно чалмы – ткани, которую накручивают вокруг шапки...» [11]. Длинный свободный и не подпоясанный с левосторонней полой халат, очевидно, сшит из ткани в продольную полоску. Можно корректно предположить, что ткань халата ахуна – это шёлк алоча (алаша) [12, с. 279–280], либо другая дорогая полушёлковая ткань «...бенорас (банорес) или акбанорес, в очень узкую темно-синюю, черную или темно-коричневую полоску на белом фоне. Лучшие её сорта, более плотные и с муаровым отливом после лощения, назывались нукракуб – "окованный в серебро"...» [13, с. 354, прим. 35]. Подобный вид ткани изготовлялся в Бухаре, Самарканде, Ходженте в малом объёме, «так как он стоил дорого и предназначался на халаты наиболее зажиточных слоёв городского населения, служителей мусульманского культа и почтенных стариков, прежде всего принадлежавших к священной группе ходжа ...» [13, с. 354 прим. 36]. Отметим, что обувь ахуна показана художником на низком каблуке.

Справа от султана Ералы стоит его главный вооружённый слуга – Кудер батыр. Головной убор батыра отличается своеобразными деталями: дно конусообразного верха шапки плоское, меховой отворот (на рисунке видны короткие штрихи, изображающие фактуру меха) образует скошенный под углом профиль, напоминающий перевёрнутую трапецию. Найти аналоги изображенной шапки нам не удалось: в опубликованном исследовании И. В. Захаровой и Р. Д. Ходжаевой, посвящённом истории головных уборов казахов, приводятся более поздние примеры, характерные для XIX – начала XX века [14, с. 204–216]. Длинный халат с левосторонней полой батыра подпоясан широким, очевидно, кожаным поясным ремнём (кисе). Слева на изображении ремня показана висящая сумка с полукруглой крышкой (калта), которая крепилась при помощи семи длинных тонких вертикальных полосок, проходящих по плоскости ремня и закреплённых круглыми головками клёпки фестончатых розеток близко к краю ремня на внешней стороне полосок. На середине крышки сумки видна обобщенная в очертаниях художником круглая розетка с полусферой клепки и фестончатыми краями. Кайма завершает декор крышки сумки, в которой обычно хранились «... огниво, кремень, запасной фитиль, сало для смазки ружья и роговая пороховница для фитиля ...» [15, с. 82, ссылка 160]. Кроме сумки, на этой стороне видны пороховница (куты) и ещё какой-то предмет, прикрепленные к поясу. Справа на ремне находятся два одинаковых мешочка для пуль (окшонтай), нож в кожаных ножнах (кын), объемный полый рог. Они также подвешены к ремню при помощи тонких ремешков. Поясной ремень батыра закреплялся прямоугольной пряжкой. Строгий мерный ритм ремешков и вертикальных сторон пряжки стал основным композиционным акцентом в решении декора ремня батыра. Кисе, как важный и древний элемент мужской одежды, не только военной, но и повседневной жизни казаха-скотовода или охотника, подробно описан у многих исследователей мужской одежды казахов, что детально отражено в историографическом перечислении исследований, приведённых в монографии А. К. Кушкумбаевым [15, с. 82]. В правой руке батыра изображена кривая сабля

с перекрестьем (кылыш), которая была не только опасным колюще-режущим оружием, но ещё и обладала значением власти и статуса. В левой руке – снятое с плеча фитильное ружьё с ремнём. Такой обычно кожаный ремень ружья (мылтык) был нужен для ношения ружья за спиной [15, с. 71, 72]. Обувь Кудер батыра зарисована на каблуке. Видимо, перед нами редкий пример изображения вооруженного батыра в парадной официальной или церемониальной военной одежде второй четверти XVIII века.

Примечательные детали одежды хана Абулхаира и представительных лиц его окружения на важном событии показаны на иллюстрации художника «Аудиенция Кэстля у хана» (Рисунок 2). В этой иллюстрации, как и в некоторых других, Кэстль не забыл показать себя как Иного – в сдержанном по характеру северо-немецком повседневном костюме эпохи рококо – треугольной шляпе, жюстокоре (или аби), камзоле – жилете и кюлотах. Он перечисляет в дневнике другие подробности своего костюма и облика: «английские сапожки», «чулки из кожи горного козла», «парик с косой и ленточкой» [1, с. 17–18].

На хане была надета шапка с конической верхушкой и меховым околышем. Кэстль в тексте дневника поясняет, что рядом с ханом справа сидели его два сына и брат Нияз, на них аналогичные островерхие головные уборы, которые также оторочены мехом, прилегающим к головному убору. На старшинах и некоторых участниках, показанных в этом ряду, надеты похожие шапки. Аналогичный головной убор, но уже изображённый на отдельном цветном пастельном портрете Абулхаир хана (РФ, Москва, ГТГ), выполненном Кэстлем, А. Ш. Бимендиев [16, с. 117] рассматривает как символ власти и социального статуса казахских чингисидов. Исследователь отмечает, что на портрете султана Адиля Нуралиева, внука Абулхаир хана, правителя Внутренней киргизской орды работы Р. Чередеева (РФ, Санкт-Петербург, архив РГО, 1854), изображён «более поздний вариант» элитного головного убора. Интересную параллель в исследовании головного убора проводит Л. Ф. Попова. Она замечает, что «В Центральном музее Республики Казахстан имеется экземпляр стеганой шапочки с конической тульей (КП № 3422), который атрибутирован как девичий, но и мужские шапки казахской элиты имели идентичную конструкцию и декор, что доказывает тот же альбом В. Н. Плотникова (РЭМ № 8764-17147)» [17, с. 122]. Выпущенный в Алматы альбом рисунков В. Н. Плотникова из собрания РЭМ дополнен Л. Ф. Поповой описаниями головных уборов тебетей, и хранящегося в фонде РЭМ № 8762-23550 тебетея [18, с. 46, 48]. Исследованный тебетей из музейного фонда РЭМ аналогичен форме, отделке конической шапки казахской элиты в хранении ЦГМК РК: так, в алматинском научном каталоге по традиционной одежде казахов можно детально рассмотреть упоминаемую шапку КП № 3422 [19, с. 47]. Но если обратиться к более ранним исследованиям казахских головных уборов XIX века, то можно встретить интересные факты, которые в силу устойчивой традиционности времени допустимо экстраполировать и на мужские головные уборы второй четверти XVIII века. Например, по классификации, приведённой в исследовании И. В. Захаровой и Р. Д. Ходжаевой, подобная шапка относится ко второму типу мужских головных уборов (после тюбетейки, нижнего головного убора, который имел три варианта кроя),

носимых в XIX веке [14, с. 208]. По описанию авторов исследования, это верхний небольшой тканевый головной убор, по покрою напоминающий тюбетейку, но на подкладке из шерсти и с нешироким меховым околышем [14, с. 210–211; рис. 30]. Исследователи замечают, что «На западе её называли тебетей. К началу XX века она исчезла из быта» [14, с. 210]. Эта «шапка знати» XIX века встречается также на фото султанов, биев и старшин в разных изданиях, например, в коллекциях МАЭ, в фотоархиве «Туркестанский альбом» генерала-губернатора К. П. фон Кауфмана, на многих фотографиях Анри Мозера из фонда Бернского исторического музея. В разделе Illustrations книги о фонде Бернского музея [20] «шапки знати» показаны надетыми под церемониально-сакрализованные головные уборы мурак (фото 34, 35) либо без мурака на голове сфотографированной знати, чей социальный статус подтверждает ещё и снятый с головы и лежащий рядом мурак (фото 36–37).

Кэстль довольно кратко описывает наряд Абулхаир хана: «На нем была ситцевая одежда в полоску» [1, с. 24]. Но на иллюстрации мы видим, как художник отмечает косой запах, небольшие отвороты двух пол верхнего халата, у которого правая пола наверху (древнетюркская традиция) и V-образный вырез горловины. Эти особенности одежды дополняет другой, ближний фокус погрудного портрета Абулхаир хана, последней, XIII иллюстрации в дневнике художника (Рисунок 3). Портрет позволяет детально рассмотреть верхние элементы его костюма: статусную шапку – символ власти с небольшой островерхой тульей, возможно, покрытой белой тканью и опушкой из длинношерстного меха (черно-бурая лисица?) со спадающими вниз ворсинками. Глубокий запах пол халата слева направо (другой вариант расположения пол халата) не скрывает ворот надетой одежды под халатом с широкими полосами; свободные пышные рукава имеют поперечный рисунок полос ткани, соответственно, и её кроя; многочисленные заложенные складки в верхней части вшивного рукава под прямым углом к стану украшают халат хана. Кэстль не уточняет вид ткани халата на этом портрете, но широкие полосы ткани обозначают признаки бухарской шёлковой ткани алоча (алаша). И. В. Ерофеева пишет, что «В XVIII – первой половине XIX в. дорогие бухарские шелковые халаты из алочи были частью гардероба казахских чингисидов, являясь визуальными признаками престижа, элитарности и богатства» [12, с. 280].

Позднее, в первой четверти XIX века, рукав подобной конструкции будет называться в истории европейского женского костюма «овечьей ножкой».

На других участниках встречи в юрте хана Кэстль показал разнообразие летней войлочной конусообразной шапки с полями – калпак, имеющими разрезы, которые позволяли варьировать положение двух симметричных с дугообразным кроем внешних границ (айыр). На переднем плане иллюстрации (Рисунок 2) у наливающего кумыс левая половина поля головного убора поднята вверх, а правая опущена вниз (разрезы полей приходятся на середину лица и затылка). На изображённых свидетелях события, сидящих слева, поля калпак опущены вниз (разрезы находятся по сторонам лица). На трёх свидетелях события, стоящих на коленях перед ханом Абулхаиром и сидящих в группе справа, калпак надеты так, что разрезы полей находятся спереди и, соответственно, сза-

ди. Поля калпак фиксируются в горизонтальном положении, причем на одном участнике свиты, расположенной справа, затылочные концы полей опущены вниз, а у другого – вверх. Тульи таких головных уборов высокие, а их вершины показаны мягкими, закруглёнными либо острыми, вытянутыми. Захарова и Ходжаева в своём исследовании приводят примеры кроя войлочных шапок калпак XIX века, выделяя три варианта [14, с. 211, рис. 30]. На иллюстрациях в дневнике Кэстля мы видим разные формы калпак, выкроенные, скорее всего, двумя способами из трёх, перечисленными учёными. Первый приём состоял из кроя двух одинаковых половинок войлока якорной формы, поля которых затем не сшивались; этот крой соответствовал форме высоких калпак с закругленной верхушкой. Второй способ заключался в кроении войлока в виде полукруга, сшитого посередине, с разрезными полями по бокам; тулья калпак имела острую вершину. Таким образом, путевые образы Кэстля подтверждают традиционную преемственность кроя и форм войлочных калпак в хронологии развития казахских головных уборов.

К сожалению, мы отмечаем только вариации форм и трансформации положений полей в лёгких головных уборах. Но красоту выполненных из шерсти коз, овец и нередко оформленных красным бархатом, вышивкой растительными мотивами орнамента золотными и серебряными нитями, аппликациями и другими способами декора калпак подтверждают головные уборы, хранящиеся в коллекциях МАЭ (№ 403–3), РЭМ (№ 8762-23550; 8762-23537) [6, с. 656] и запечатленные на фото № 56–57 из фонда Анри Мозера [20].

Художник изобразил ещё некоторые виды встретившихся ему мужских головных уборов в сцене иллюстрации «Гадание для определения правильности избранного путешественниками пути» (Рисунок 4): так, на одном участнике из группы сопровождавших его людей, изображённом слева, на заднем плане художник зарисовал шапку без полей, видимо, цельнокатаную из шерсти. Другой головной убор участника гадания за фигурой Кэстля привлекает внимание положением поля, поднятого в правой части шапки и плавно опущенного к левой. Этот вариант может быть, на наш взгляд, вариативным аналогом этнографического и современного войлочного калпак – донгелек, в котором поднимается затылочная часть головного убора, а передняя плавно опускается к лицу. И. В. Захарова и Р. Д. Ходжаева датируют распространение такого варианта калпак второй половиной XIX века [14, с. 211]. Как видим, датировка отодвигается более чем на столетие, однако сложно сказать, когда именно появляются подобные варианты калпак. Иллюстрация Кэстля убеждает в том, что в 1736 году головные уборы донгелек уже существовали в Западном Казахстане. Но это наше мнение, возможно, ошибочно, в предлагаемой иллюстрации не совсем точно отражено расположение полей калпак, что и привело нас к такому выводу.

На иллюстрации «Приветствие казахов» (Рисунок 5) у мужчины, изображённого лицом к нам, концы правого поля калпак опущены вниз, а задняя часть левого поля поднята вверх. Его верхний халат с левосторонней полой наверху подпоясан матерчатым кушаком, завязанным спереди. Концы кушака спрятаны в складках пояса.

Художником детально прорисованы сапоги (етик), облегающие ноги и имеющие острые приподнятые носки, и чуть скошенные внутрь каблуки. Отметим, что форму обуви со скошенным каблуком и приподнятым острым носком принято соотносить с удобным положением обуви в стремени конского снаряжения всадников либо с суфийскими практиками сохранения природы, её жизни в разных формах сознания.

Кэстль обобщает свои визуальные впечатления о материалах мужских костюмов в тексте Второго отдела дневника: «Одежда знатных мужчин состоит из полотна и ситца, а у простолюдинов – из овечьих и лошадиных шкур, а также из войлока и верблюжьей шерсти. Их накидки и шапки войлочные, но носят они главным образом вышеупомянутые шкуры» [1, с. 94]. Роль одежды как важного и желанного приза на скачках для кочевников путешественник отмечает на празднике в честь гостя, то есть самого Кэстля: «приз получил мальчик 12 лет» [1, с. 36].

2.3.2 Костюмные образы женщин, девушки и девочки в иллюстрациях Д. Кэстля

На другой гравюре дневника – «Аудиенция Кэстля у ханши, которой он передаёт подарки» (Рисунок 6), особенности ношения шапок калпак с двумя разрезами полей повторяются на присутствующих мужчинах во время встречи; сам хан Абулхаир сидит под балдахином в той же островерхой шапке с меховой опушкой. Халат хана – правая пола наверху, как на предыдущей иллюстрации «Аудиенция Кэстля у хана». У наливающего кумыс концы симметричных полей калпак над лицом подняты вверх, у других участников они находятся в устойчивом горизонтальном положении. Кэстль комментирует текстовыми описаниями одежду трёх ханских жён. На гравюре их почти не видно сквозь трехцветный полог балдахина из «…красно-желто-белого флёра», описанного художником [1, с. 29]. На старшей жене Абулхаир хана, Бопай, по одним сведениям, дочери казахского чингисида, сестры султана Дербесалы, по другим – дочери старшины из рода адай Младшего жуза [9, с. 103], которая «…расположилась во главе, на первом месте», «…было платье из красного шелка, украшенного золотыми цветами. На голове – высокая, похожая на турецкую чалму повязка с золотой вышивкой» [1, с. 29]. «Турецкая чалма», названная Кэстлем, или тюрбан, однако, имеет собственную историю развития, которую мы рассмотрим ниже.

Две другие жены были одеты в «красный бухарский бархат, с белыми ситцевыми головными повязками …» [1, с. 29]. Но на рисунке прослеживаются формы шапок с мягкими вершинами конических тулей и меховой опушкой. Кэстль обращает внимание в тексте на сапожки жён хана, выполненные «из зелёной тонкой шагреневой кожи» [1, с. 29].

Художник упоминает ткань и цвет одежды музыкантши, изображенной им и сидящей на заднем плане гравюры: «… молодая калмычка … одетая в чёрный бархат …» [1, с. 29]. На ней надета шапка, форма которой отличается от хорошо исследованных казахских женских и девичьих шапок XIX века [14, с. 216–225]. Возможно, в этой шапке повторяется крой мужских войлочных шапок калпак с разрезными полями, которые на её головном уборе были подняты вверх.

На иллюстрации, где показана коллективная прогулка Бопай-ханым, любимой жены хана Абулхаира с детьми и другими персонажами, художником изображены различные варианты комплексов женской одежды, детского наряда девочки и, очевидно, девичьего одеяния (Рисунок 7), характеризующие их социальное положение в ставке Абулхаир хана и возрастные отличия. В искусствоведении принято рассматривать сюжетные композиции, начиная с левой части работы художника, но, нарушая устоявшуюся привычку зрительного восприятия, рассмотрим этот информативный рисунок с образа главной героини, которая изображена справа. О ханше Бопай (1690/1695–1780), старшей жене (байбише) хана, сохранились воспоминания современников, в частности, А. И. Тевкелева, П. И. Рычкова, И. И. Неплюева [3, с. 389, ссылка 155]. По мнению И. В. Ерофеевой, «С точки зрения редкого сочетания внешней привлекательности и развитых интеллектуально-волевых качеств, личностной самодостаточности и сильного влияния как на собственного мужа, так и на старшинское окружение последнего Бопай-ханым, бесспорно, можно считать одной из самых выдающихся казахских женщин эпохи средневековья и нового времени» [3, с. 387]. Её стремительный шаг, полуоборот фигуры и взгляд влево (по отношению к зрителю), обращённый к следующей за ней девочке, возможно, старшей дочери (её имя неизвестно, годы жизни: 1728–1749) третьей жены калмычки Баяны хана Абулхаира [9, с. 103]. Очевидно, об этой девочке, одной из двух сестер, передавших Кэстлю подарок для брата Ералы, он пишет: «Старшей из барышень было лет семь ...» [1, с. 37].

Художник создал образ заботливой женщины, держащей за руку младшего сына Адиля (после 1724/1725–1756) [3, с. 388]. Но сын ли изображенный мальчик? Если ориентироваться на даты рождения султана Адиля, то получается, что в 1736 году на момент выполнения рисунка ему должно было быть лет 11–12. Мальчик на гравюре показан обнажённым, и его пухленькое тельце свидетельствует о периоде его раннего детства. Но, возможно, изображенный малыш – это кто-то из ближайших родственников: «Наряду с собственными женами и детьми родственное окружение Абулхаира составляли дети его родных и двоюродных братьев ...» [3, с. 390]. Кэстль замечает: «Здесь я не могу не упомянуть, что большинство детей бегает голыми – девочки до 5, а мальчики – до 6 лет. Последним с самого раннего детства бреют ножом голову и только на макушке оставляют пучок волос» [1, с. 97].

На голове Бопай-ханым уложена многочисленными складками чалма, правый конец полотна которой показан на её левом плече. Подобная чалма изображена Кэстлем на женщине, преклоняющей колено в приветствии и обутой в сапожки с каблуком и загнутым вверх носком (Рисунок 5).

Исследователи головных уборов неоднократно ставили вопрос о времени происхождения и об этнической принадлежности возникновения чалмы. Н. П. Лобачева упоминает, что в Средней Азии «наиболее древнее свидетельство» о применении чалмы относится к кушанской эпохе, ираноязычному населению, в котором такой головной убор носили “только женщины-матери”. “Первое повязывание чалмы осуществлялось после рождения ребенка и сопровождалось обрядовыми действиями” [21, с. 30]. В исследовании О. А. Суха-

ревой читаем: «Мнение о том, что чалмообразный головной убор первоначально возник у тюркоязычных народов Средней Азии, представляется нам убедительным» [22, с. 310], о чем также упоминают в своей фундаментальной монографии И. В. Захарова и Р. Д. Ходжаева [23, с. 165–166].

Головной убор кимешек, характерный для обряда перехода в новый статус женщины-матери, в казахском обществе появился, видимо, гораздо позже чалмы. Женщины некоторых казахских племен не носили кимешек, например, аргыны и кыпчаки Тургая, алимы, «очевидно, адаевцы Мангышлака», «не было его у казахов-букеевцев» [23, с. 115].

Верхний приталенный халат (бешмет или бешпент) Бопай-ханым с правым неглубоким запахом подпоясан, а снизу выглядывает подол ещё одной одежды, очевидно, платья. На иллюстрации Кэстля линией обозначено место присоединения к станине халата длинных, суженных к запястью рукавов. Халат ханши выглядит на иллюстрации однотонным. Скорее всего, он был сшит из тонкого красного сукна – кармазина, популярной ткани ярко-алого или багряного цвета, используемой для верхней одежды степной знати. Этот факт отмечали многие путешественники и авторы исследований конца XVIII века [6, с. 651–652]. Сведения о получении разных тканей, мехов и других ценностей для кочевой повседневности сохранились в разных примерах эпистолярного наследия казахской знати [6, с. 643–668]. Изящные сапожки Бопай-ханым с загнутым кверху носком изображены художником на небольших каблучках.

Довольно редкое и значимое для изучения истории казахской одежды изображение Кэстлем костюма девочки. На маленькой девочке (бала) художником показан прилегающий шлемовидный с вытянутым мягким верхом головной убор, украшенный подвесками по нижнему краю. Поле шапочки, видимо, было орнаментировано вышивкой либо нашивными бляшками, но Кэстль в рисунке ограничился лишь эскизным нанесением общих графических линий декора. Главное украшение головного убора девочки – три длинных пера, два из которых закреплены на затылочной части и одно на левой боковине шапки. В тексте дневника Кэстля упоминается подобный пример использования длинного пера на головном уборе самой красивой девушки, едущей на коне впереди своего семейства во время перекочевки: «Одета она во все дорогое: на голове у нее – остроконечная шапка, украшенная серебряными нитями, пером какого-то особого красного гуся и маленьким бубенчиком» (Рисунок 8) [1, с. 98].

«Особый красный гусь», упоминаемый Кэстлем, мог быть розовым фламинго, определяемый в Wikipedia как «устар.» "красный гусь" [24]. Розовый фламинго имеет красивые внутренние кроющие красные перья крыльев. Видимо, во второй четверти XVIII века использование «гусиных перьев» в качестве элементов украшения в головных уборах для девочек и девушек было достаточно распространенным. Длинное гусиное перо с левой стороны высокой конусообразной шапки девушки через сто лет показано на рисунке «Девушка казашка» в книге А. И. Левшина [25, с. 310]. В рисунках-набросках художников середины XIX века (например, в рисунке В. В. Верещагина) и находящихся в фондах музеев девичьих шапочках такия середины и конца XIX века как обереги и украшения более всего встречаются перья филина или совы.

Две косички, заплетённые по сторонам головы девочки, лежат на груди – это обычное расположение кос в детском возрасте у тюркоязычных народов. Объёмный халат с длинными, собранными у запястья в складки рукавами и глубоким запахом справа налево, подпоясан. Туникообразный крой и свободная форма халата девочки удивительно напоминают образ халата султана Ералы. Но одинаковость традиционных форм мужской и женской одежды известна по многим исследованиям. Ткань халата, вероятно, имела рисунок в вертикальную полоску (или стёжку), неявно выраженную в рисунке Кэстлем. Маленькие сапожки на небольших каблучках и с загнутым носком также показаны на рисунке. Как видим, одинаковые признаки – загнутые вверх носки, каблуки – встречаются как на мужской, так и на женской, и детской обуви. Вероятно, в то время существовала унифицированная мода на обувь, оформленную подобным образом.

Крайняя левая фигура на рисунке интересна своим головным убором гипертрофированной формы. «Незамужние женщины носят на голове длинную шапку, которая выглядит как кораблик и торчит в обе стороны. Она состоит, собственно, из двух половинок, между которыми находится голова: загнутые поля отделаны бобровым мехом, а верх – бухарским бархатом», – подробно объясняет Кэстль [1, с. 94]. Похожий головной убор мы отмечали на молодой калмычке-музыкантше в сцене аудиенции у ханши Бопай (Рисунок 6). Но в рассматриваемом рисунке головной убор непропорционально длинный, и невольно возникает мысль: а что если это пример преходящей локальной степной моды 30-х годов XVIII века? Или некое гендерное отличие от аналогичных мужских головных уборов с разрезами? На женщине надето полосатое платье (койлек) и поверх него удлинённый и приталенный жакет (камзол) с открытым воротом, расходящимися закруглёнными полами на бедрах и длинными зауженными рукавами. На её шее в открытом вороте камзола заметно украшение – подбородочная ромбическая сетка с вплетёнными кораллами (һағалдырық – башк.) – традиционное, широко распространённое украшение зауральских башкирок һағалдырық (башк.) [26, с. 103]. Косы молодой женщины на рисунке уложены на спине, и это обычно женская традиция ношения кос. Кэстль показывает остановку движения женщины рисунком сапожек, ориентированных в разные стороны. Обувь с загнутыми носочками выглядывает из-под края подола длинного платья.

И, наконец, рассмотрим одежду босоногой девушки, показанной на заднем плане иллюстрации. Очевидно, она – помощница или прислуга байбише Бопай – «простолюдинка-караша». На её голове надета шапочка с меховым околышем, а форма головного убора напоминает мягкий фригийский колпак со свободно падающим верхом. Простое подпоясанное платье с глухим воротом и небольшим вертикальным разрезом оживляют две длинные косы, перекинутые на грудь и опускающиеся вниз. Социальный статус девушки подчеркнут элементами одежды и её неактивным расположением на втором плане иллюстрации. Однако, существовали подобные, но престижные в материалах (мех выдры, бархат) и отделке девичьи головные уборы, украшенные золотным шитьем, кистью из золотной бахромы о чем пишет Л. Ф. Попова [17, с. 123].

У Кэстля в тексте дневника встречается ряд заметок, которые дополняют описанные образы женских костюмов новыми деталями, как-то: «Женщины у них носят сапоги, штаны и почти такую же одежду, что и мужчины, если не считать головной убор и покрывало, за которым они прячут своё лицо, чтобы его не было видно. <…> Есть у них и другие виды головных уборов – все они украшены серебряными нитями и перьями. … Я видел среди них много пленных ногайских и татарских девушек: их можно узнать по кольцу в ноздре. Незамужние киргизские девушки, как и русские, заплетают волосы в косы, а одежду шьют из бухарского бархата, шелка, тафты, а также полосатого и цветастого ситца. Сапоги у мужчин и женщин цветные – я видел жёлтые, чёрные, зелёные, синие и красные, но все они из отличнейшей шагрени» [1, с. 94, 97]. «Все, необходимое из одежды и что шьется из полотна, ситца, бархата и шелка, а также шагреневые сапоги, железную и медную посуду, конскую сбрую, ножи и другие необходимые вещи они выменивают у бухарцев, весьма прилежных и искусных ремесленников (обязанных – как уже сказано – платить киргизам дань), на овец, лошадей и разные меха» [1, с. 107].

Визуальные и вербальные наблюдения Д. Кэстля повседневных костюмов казахов кочевья хана Абулхаира не были его настоящей главной целью опасного путешествия, но в них мы отчетливо видим те особенности, которые либо сохранились в жизни народа на протяжении последующих нескольких веков, либо стали достоянием ушедшего времени.

***

Итак, визуальный описательный анализ изучения гравюр, размещенных в дневнике Д. Кэстля, несмотря на условное графическое решение и краткость вербального описания в тексте, позволяет отметить некоторые черты костюмных комплексов разных членов правящей элиты и простых участников казахского общества в жизни летней кочевой ставки хана Абулхаира 1736 года.

Иллюстрации дневника являются редкими визуальными источниками, позволяющими рассмотреть особенности форм и кроя костюмов казахов Младшего жуза рубежа Средневековья и Нового времени.

В исследовании изучены изображенные мужские головные уборы: казахских чингисидов; войлочные шапки калпак с вариациями кроя, формы и использования разрезных дугообразных полей, а также цельнокатаные из шерсти; головной убор Кудер батыра, не встречаемый в текстах предыдущих исследований. Отмечены характерные примеры правосторонних и левосторонних положений пол мужских халатов. Сделана попытка сравнить рисунок тканей халатов с описанными в литературе видами выпускаемых в то время тканей. Рассмотрены разнообразные примеры опоясывания мужских халатов – крученый шнур, кожаный ремень, матерчатый кушак. Описана обувь, реальные существующие примеры которой относятся только ко второй половине XIX века. На гравюрах мужская и женская, детская обувь зарисована с каблуками и острыми поднятыми носками, что позволило сделать вывод об унификации моделей обуви.

Женская одежда оказалась не менее информативной для изучения, несмотря на скромные изобразительные средства художника. Запечатлены визуальные примеры использования чалмы, шапочек в виде «кораблика», «мягкого колпака»; головного убора девочки и девушки с перьями «красных гусей»; а также халатов, жакета, платья; украшения «незамужней женщины».

Обозначены социальные страты казахского общества, показанного в гравюрах.

Попытка впервые рассмотреть изображенные примеры западно-казахстанских костюмных комплексов первой четверти XVIII века допускает получение результативных данных, что можно отнести к будущим исследованиям одежды по редким визуальным источникам, которые помогут восполнить лакуны истории казахского костюма.

Список использованных источников

1. Кэстль Д. Дневник путешествия в году 1736-м из Оренбурга к Абулхаиру, хану Киргиз-Кайсацкой Орды // Перевод с немецкого В. Штаркенберга, В. Скорого (Регистр) – Алматы: Жибек жолы. – 1998. – 152 с.
2. Castle J. Journal von der Ao. 1736 aus Orenburg zu dem Abul Geier Chan... Reise // Materialen zu der Russischen Geschichte seit dem Tode Kaizers Peters des Grossen. Zwei ter Teil. 1730–1741. – Riga: [S. n.]. – 1784. – 194 S.
3. Ерофеева И. В. Хан Абулхаир. Полководец, правитель, политик. Изд. 3-е, исправленное и дополненное. – Алматы: Дайк-Пресс. – 2007. – 456 с.
4. Into the Kazakh steppe: John Castle's Mission to Khan Abulkhayir / edited by Beatrice Teissier (2014, Trade Paperback). Oxford: Signal Books Ltd, cop. 2014. 208 p. https://www.goodreads.com/book/show/45438698-into-the-kazakh-steppe.
5. Michael H.-P. Into the Kazakh Steppe: John Castle's mission to Khan Abulkhayir (1736) // Central Asian Survey. – 34:3. – 2015. – P. 402–403. [Электронный ресурс]. http://www.tandfonline.com/loi/ccas20.
6. Ерофеева И. В., Усманова Э. Р. Внешние знаки отличия правящей казахской элиты XVIII – первой четверти XIX века // Эпистолярное наследие казахской правящей элиты 1675–1821 гг. Сборник исторических документов в 2-х томах. Т. 1: Письма казахских правителей. 1675–1780 гг. Приложение 4 // Автор проекта, введения, биографий ханов, научных комментариев; составитель и ответственный редактор И. В. Ерофеева. – Алматы: АО «Абди Компани». – 2014. – С. 643–668.
7. Царева Е. Между Амударьёй и Сырдарьёй: шелковые икаты в культуре центральноазиатского Междуречья // Грезы о Востоке (Русский авангард и шелка Бухары). – Санкт-Петербург. – 2006. – С. 52–76. http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams
8. Лобачева Н. П. Среднеазиатский костюм раннесредневековой эпохи (по данным стенных росписей) // Костюм народов Средней Азии. – М.: Наука. 1979. – С. 18–48.
9. Эпистолярное наследие казахской правящей элиты 1675–1821 гг. Сборник исторических документов в 2-х томах. Т. 1: Письма казахских правителей. 1675–1780 гг. // Автор проекта, введения, биографий ханов, научных комментариев; составитель и ответственный редактор И. В. Ерофеева. – Алматы: АО «Абди Компани». – 2014. – 696 с.

10. Дьячкова М. П. Ахун // Международная военно-историческая ассоциация. URL: https://imha.ru/1144523616-akhun.htm

11. Рахимова З. Семантика чалмы (К истории мужских головных уборов Хорасана и Мавераннахра XV–XVI вв.) // Sanat. – 2008. – № 1. URL: https://sanat.orexca.com/2008-rus/2008-1-2/semcha/

12. Ерофеева И. В. Знаковый персонаж казахских преданий Алаша-хан: историческая личность и миф // Тюркологический сборник. 2013–2014. Памяти С. Г. Кляшторного (1928–2014). – Москва: Наука-Восточная литература. – 2016. – С. 256–292.

13. Емельяненко Т. Г. Традиционные ткани у таджиков. Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. – С. 342–365. http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_03/978-5-88431-277-7/

14. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Головные уборы казахов (опыт локальной классификации) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – Москва: Наука. – 1989. – С. 204–227.

15. Кушкумбаев А. К. Военное дело казахов в XVII–XVIII веках. – Алматы: Дайк-Пресс. – 2001. – 172 с.

16. Бимендиев А. Ш. «Великая шапка» – как символ власти казахских чингизидов // Отан тарихи. – 2016. – № 4. – С. 101–122.

17. Попова Л. Ф. Девичья и женская одежда в альбоме этнографических рисунков В. Н. Плотникова // Кунсткамера. – 2019. – № 2 (4). – С. 120–129.

18. Культура и быт казахов. Альбом рисунков В. Н. Плотникова 1859–1866 годов. Из собрания Российского Этнографического музея / под редакцией К. Ускенбая. – Алматы: АО «Абди Компани». – 2021. – 254 с.

19. Традиционная одежда казахов. Научный каталог / науч. редактор, рук. проекта Н. Алимбай. – Алматы: Онер. – 2009. – 344 с.

20. Рукописи и артефакты по истории и культуре Казахстана из фонда Анри Мозера / отв. редактор М. Х. Абусеитова. – Алматы: Дайк-Пресс. – 2012. – 472 с.

21. Лобачева Н. П. О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – Москва: Наука. – 1989. – С. 5–38.

22. Сухарева О. А. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии // Среднеазиатский этнографический сборник. – М. 1954. – С. 299–353. https://abashin.org/2024/03/24/suhareva-o-a-drevnie-cherty-v-formah-golovnyh-uborov-narodov-srednej-azii/

23. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Казахская национальная одежда (XIX – начало XX века). – Алма-Ата: Наука. – 1964. – 178 с.

24. https://ru.wikipedia.org/wiki/Розовый_фламинго.

25. Левшин А. И. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей. – Астана: Санат. – 1996. – 656 с.

26. Шитова С. Н. Башкирская народная одежда. 1-е изд. – Уфа: Китап. – 1995. – 240 с.

2.4 Женский головной убор как система визуального кодирования родоплеменной идентичности (на примере кимешек и киймешек)

Жанерке Шайгозова, Земфира Курбанова

С позиций Visual Studies женский головной убор можно рассматривать как сложную визуально-коммуникативную систему, посредством которой в традиционных сообществах конструировались и транслировались социальный статус и родоплеменная принадлежность носителя. Такой подход позволяет сместить исследовательский акцент с описания головного убора на изучение механизмов формирования, функционирования и интерпретации визуальных кодов в конкретном культурном контексте.

Одной из малоизученных областей казахского и каракалпакского традиционных костюмов является проблематика отражения в них родоплеменных особенностей. Хотя, прецеденты исследования этого вопроса на материалах близких к казахам и каракалпакам культур в науке существуют. М. Аннанепесов и А. Джикиев отмечают, что еще в начале XX веке в среде туркмен легко можно было различить этническую принадлежность представителей тех или иных подразделений и подгрупп (племя, род) по их внешнему облику, форме одежды, форме юрт, диалектным особенностям речи и т. д. [1, с. 115]. По данным Н. В. Кочешкова некоторые родоплеменные особенности сохранялись в головных уборах монгол до середины XX в. [3].

В трудах И. В. Захаровой [3] и ее совместных работах с Р. Д. Ходжаевой [4; 5], Т. А. Жданко [6; 7], Х. А. Аргынбаева [8] и совместной работе с И. В. Захаровой [9], В. В. Вострова [10], А. Алламуратова [11; 12], Н. П. Лобачевой [13–17], Ш. Ж. Тохтабаевой [18], Н. Алимбая [19], Р. Шойбекова и Т. Е. Картаевой [20], И. В. Богословской [21], Т. Болсынбек [22] и др. содержатся некоторые сведения по исследуемому нами вопросу.

Немаловажный интерес в контексте изучаемой проблематики представляют визуальные материалы: архивные фотографии и зарисовки художников, выполненные в дореволюционный период и до середины XX в. Это, прежде всего фотографии С. М. Дудина, И. С. Полякова, К. Н. Де-Лазари, А. Л. Мелкова, альбом В. Н. Плотникова и др.

При изучении анализируемых особенностей казахского традиционного костюма особое внимание уделено трудам историков и этнографов, чей исследовательский фокус направлен на изучение родоплеменного состава казахов. В первую очередь, это труды В. В. Вострова и М. С. Муканова «Родоплеменной состав и расселение казахов в конце XIX – начале XX вв.» [23], М. С. Муканов «Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза» [24], И. В. Астафьев и Р. Ш. Кукашев «Родоплеменной состав казахов (конец XIX – начало XX вв.)» [25]. Изучая, этот круг источников нельзя не согласиться с мнением специалистов о том, что казахские племена/роды имеют сложную историю развития, которая калькировано отражалась в традиционном костюме, включая головной убор.

В рамках настоящего исследования был проведен анализ научной литературы, посвященной изучению родовой организации каракалпакского этноса. Особую ценность представляют фундаментальные работы, такие как: «Очерки истории каракалпаков» П. П. Иванова [26], освещающие исторические процессы формирования каракалпакского народа; «К вопросу о происхождении каракалпакского народа» С. П. Толстова [27], посвященная проблемам этногенеза; «Очерки исторической этнографии каракалпаков» Т. А. Жданко [7], в которой детально рассмотрены особенности родовой структуры; и «Об этническом определении кердерской культуры и ее роли в этногенезе каракалпаков» В. Н. Ягодина [28], акцентирующая внимание на роли кердерской культуры в этногенезе каракалпаков. Указанные работы содержат обширный эмпирический материал и теоретические положения, позволяющие оценить значение родовой структуры в формировании культурной и социальной идентичности каракалпаков.

Головные уборы в любой традиционной культуре обладают наивысшим сакральным статусом, их берегут и относятся к ним с особым пиететом. Покрытие волос, их почитание и признание магической силы у самых различных народов очень велики [29, с. 149].

Технологически казахский *кимешек* представляет собой конструкцию в виде «капюшона» и тюрбана (некоторые ученые называют чалмой, казахское название – *күндік*), последний навертывался поверх «капюшона» разными способами, мог иметь различные названия.

Этот вид головного убора был распространен у казахов (*кимешек*), каракалпаков, кыргызов (элечек), узбеков-кипчаков (*кимешек*), узбеков-сарай (кийгич) [16, с. 69]. Схожий с *кимешек* головной убор (с прорезью для лица) бытовал у северных таджиков и назывался он *лачак* или *кулута* [30, с. 190].

Каракалпакский *киймешек* – это головной убор, конструкция которого предусматривает отверстие для лица. Лицевая часть, именуемая *алды*, имеет трапециевидную форму и спускается до уровня груди. Наспинная часть, *қуйрық*, представляет собой крупный квадратный фрагмент из шелковой или полушелковой ткани, по периметру отделанный полосой черного сукна. Различают два основных типа *киймешек*: *қызыл киймешек* и *ақ киймешек* (Рисунок 1–3). Первый изготавливался из красного сукна и являлся атрибутом костюма молодых женщин, тогда как второй шился из белой ткани (бязь) и предназначался для женщин старшего возраста. Декор *ақ киймешек* выполнялся техникой счетного креста и располагался вертикально, в отличие от *қызыл киймешек*, где орнамент, выполнялся тамбурным швом, имел горизонтальное расположение.

Относительно каракалпакского *киймешек* Н. П. Лобачева отмечает, что в прошлом в его декоре, возможно, было несколько орнаментов, которые связывались с определенными группами каракалпаков, хотя в 1950-е годы об этом уже не помнили [14, с. 87]. По мнению А. Б. Асангуловой, Н. Н. Цыбовым и А. И. Сулаймановой [31] племенные отличия характерны для кыргызского элечек. Специалисты выделяют элечек племен адигине, муңгуш, канды найман, кыпчак, төөлөс, бугу, саяк, кытай, кушчу, саруу, мунгуш и тейит, которые значительно разнятся между собой по форме и способам декорирования.

Среди всего многообразия головных уборов народов Центральной Азии, согласно О. А. Сухаревой именно форма женских головных уборов более всего зависит от племенной принадлежности, особенно у кочевых, сохранивших родоплеменную организацию [32, с. 301]. Относительно оседлого населения Узбекистана, ученый предполагает, что племенные различия головных уборов в ходе исторического развития постепенно заместились на территориальные (локальные) [32, с. 301].

По поводу казахского *кимешек* Х. А. Аргынбаев и И. В. Захарова еще в 1961 году отмечали, что родоплеменные отличия выражаются в специфике кроя, декоре и способах повязывания тюрбанов [9, с. 108]. То есть именно головные уборы, в данном случае *кимешек* специалисты обоснованно считают основным определителем этничности, родоплеменной принадлежности.

Фактологическим материалом настоящего исследования служат образцы *кимешек* из фондов музеев и частных коллекций, а также деятельность известного этнодизайнера Тлек Султана, квалифицирующегося на практической реконструкции родоплеменных отличий традиционных казахских головных уборов.

Кимешек/киймешек и его функции в казахском и каракалпакском обществе. Головной убор в любой традиционной культуре призван выполнять практическую, статусно-возрастную, обрядово-магическую и функцию, позволяющую определить национальную, региональную или родоплеменную принадлежность обладателя. Казахский и каракалпакский *кимешек/киймешек* в этом плане не является исключением, в первую очередь он отражает статусно-возрастную функцию, с которой связаны все остальные.

После рождения первенца невестка в казахском обществе удостаивалась почетного обращения – *әйел*, что сопровождалась изменением ее облика и костюма. В торжественной обстановке ей надевали *кимешек* (в южных областях такое действие проводилось сразу после свадьбы) [18, с. 280], который женщины не снимали уже до конца жизни. По сведениям С. Е. Айтбаевой во время празднования первого ритуального одевания *кимешек*, свекровь впервые отводила невестку на почетное место, давая тем самым свое благословение и разрешение свободно передвигаться по дому. Эта традиция называется «жаулық салу». В дальнейшем, при рождении второго ребенка, *кимешек* обматывался белым платком, который назывался «шылауыш». Так с каждым ребенком головной убор становился выше и выше [33].

По данным исследователей, *киймешек* у каракалпаков впервые надевали на невесту во время свадьбы в ауле мужа: «Перед тем, как войти в юрту мужа, невеста *келиншек* накидывает *киймешек* и прячет лицо под куском белой ткани. С этой минуты она становится замужней женщиной» [6, с. 554].

Вместе с тем вопрос о том, где именно невеста облачалась в *киймешек*, требует дополнительного пояснения. Можно предположить, что данный обряд, маркирующий смену социального статуса, вряд ли мог происходить публично, перед входом в жилище жениха. Сомнениями по поводу того, где и когда надевала киймешек невеста, делится Н. П. Лобачева: «В какой момент это происходит и кто надевал его на невесту, в сведениях есть расхождения» [13, с. 57]. Если предположить, что невеста входила в дом жениха еще в статусе девушки,

то более логичным кажется, что символ замужней женщины надевали внутри дома, за ритуальной занавеской *шымылдық*, вдали от посторонних глаз. Этому не противоречит один из доводов вышеупомянутой исследовательницы: «Есть мнение, что это происходит тогда, когда невеста переступит порог дома жениха» [13, с. 57].

Функции *киймешек* были двоякими. С одной стороны, он выступал в качестве элемента верхней одежды замужней женщины, с другой – выполнял роль ритуального свадебного атрибута, предназначенного для сокрытия волос невесты. Ношение *киймешек* сопровождало каракалпакскую женщину на протяжении всей ее жизни, при этом смена *қызыл киймешек* на *ақ киймешек* после прекращения репродуктивной функции символизировала изменение ее статуса и этапа жизненного цикла.

У многих народов открыть волосы замужней женщине считалось страшным грехом, бунтом против рода мужа и брачных уз. В противовес женщинам-матерям, женщины не сумевшие выйти замуж, до конца жизни должны были носить девичью тюбетейку. Они просто не имели права надевать *кимешек* [34, с. 208].

Обряд смены головного убора с девичьего на женский производился во время торжественного угощения, устраиваемого свекровью, и символизировал переход женщины в следующий возрастной класс – класс женщин-матерей и, он по мнению специалистов считается наиболее архаичной формой из цикла женских инициаций [32, с. 322]. В частности с рождением детей, особенно сыновей изменялся не только статус самой женщины, но и статус ее мужа, семьи в целом [35, с. 55].

Женщина-мать, «коронованная» в *кимешек* обретала право не только активно участвовать в общественной жизни: народных праздниках, похоронных обрядах и других коллективных мероприятиях, но и сама с возрастом становилась их знатоком-хранителем (статус *байбише/кейўаны*), исправителем этих обрядов в лоне своего клана, собственной семейно-родственной группы. Об этом Б. А. Куфтин писал, что голос женщины нередко имеет влияние на родовых собраниях [36, с. 11].

Отсюда статус *кимешек* в казахской культуре несоизмеримо высок, о чем свидетельствуют крылатые выражения «киели кимешек», «киім пірі – кимешек», «ак жаулык – таптырмас байлык» и другие. На подчеркивание его статуса «работало» буквально все: основной цвет материи головного убора – белый, маркирующий у казахов сакральный верх; конструкция – «капюшон» и чалма/тюрбан («шылауыш», «күндік»); способы и техники декорирования, колорит декора.

Киймешек в культуре каракалпаков связан с архаичными культами. При ношении его форма имеет сходство с силуэтом орла, являющегося одним из наиболее значимых и почитаемых культов у каракалпаков. Исследования демонстрируют, что образ орла ассоциировался с идеями плодородия [37, с. 65; 38, с. 116] и играл заметную роль в культурных практиках не только каракалпаков, но и ряда других народов [39; 40, с. 36]. Данная связь между *киймешек* и образом орла подчеркивается семантикой отдельных элементов головного убора, таких как *қуйрық* хвост, а также бахромой по краю наспинной части, интерпретируемой как символическое изображение крыльев. На основании этого мож-

но предположить, что *қызыл киймешек* изначально мог функционировать как символическое изображение орла, выполнявшего функцию оберега для женщины. В дальнейшем, по мере развития культуры, киймешек эволюционировал, трансформировавшись из ритуального атрибута в элемент повседневной одежды.

Статус *кимешек* и аналогичных по форме головных уборов подчеркивается их значимостью в обрядах жизненного цикла. Конструкция в виде «капюшона» у таджиков, хотя и вышла из повседневного употребления, долгое время сохранялась в погребальной обрядности, становясь частью савана [30, с. 190]. Аналогичная связь с саваном *кепин* прослеживается и в отношении покроя каракалпакского *киймешек* [41, с. 84]. У многих народов Центральной Азии размер ткани для тюрбана должен был быть достаточным для использования в качестве савана. У каракалпаков в отношении *киймешек* существовал ряд строгих табу, регламентирующих его использование и передачу. В частности, киймешек не подлежал купле-продаже или дарению; он должен был сохраняться владелицей на протяжении всей жизни, и лишь после ее смерти передавался в дар омывальщикам [41, с. 84]. Одновременное присутствие головного убора на похоронах и свадьбах подчеркивает, что эти события являются частью единого мифологического сюжета, связывающего различные аспекты жизненного цикла [42, с. 113].

Таким образом, *кимешек* как маркер женщин-матерей имел декоративные элементы, которые менялись с ее возрастом: у молодых он был ярче и богаче, что означало пожелание плодовитости и счастья в браке; у старших он был скромнее, что предопределялось традиционным этикетом, а у вдов практически не декорировался, что связано с представлениями о безрадостной жизни жены без мужа. Однако в среде современных зарубежных казахов Монголии и Китая встречаются женщины достаточно внушительного возраста, которые носят *кимешек* с богатым декором[3].

Следовательно, не всегда декоративное убранство может служить надежным показателем возрастных характеристик. Скорее всего, именно первый, ритуальный *кимешек* декорировался особенно богато. В отношении исследуемого нами ракурса думается, что в процессе развития конструкция, декор и способ навертывания тюрбана *кимешек* у разных родоплеменных групп в зависимости от этнокультурного типа стали приобретать некие канонические формы, выражаясь в устойчивый набор маркеров.

Отдельного внимания заслуживает такая конструктивная деталь как тюрбан/чалма, который к XX в. стал обязательным в составе головного убора замужних женщин у казахов, кыргызов, каракалпаков, разных групп узбеков и туркмен [15, с. 32].

Генезис чалмообразных или тюрбанообразных головных уборов народов Центральной Азии специалисты возводят к самым древнейшим пластам культуры, связанных с ираноязычными народами. Первые материальные свидетель-

[3] Полевые исследования Н. Ж. Байгабатовой, отраженные в статье «Традиционная одежда казахов Западного Китая» (по материалам музейных экспозиций Алтайского округа» // Наследие Великой степи, 2019. – № 2. – С. 148–154.

ства встречаются на терракотовых статуэтках кушанского времени в первых веках нашей эры (согдийская традиция). На некоторых статуэтках значительной деталью является изображение фигурки младенца, что репрезентирует изображение женщины-матери. Образ богини с младенцем, несомненно, восходит к каким-то древнейшим восточным прототипам женского божества [43, с. 16]. Образ женщины с младенцем в головном уборе наподобие *кимешек* фигурирует на половецких/кыпчакских каменных изваяниях (Рисунок 4).

Анализируя статую С. А. Плетнева пишет, что она символизирует образ женщины, дающей жизнь и силы женщине – непосредственной воспроизводительницы рода. Именно поэтому у грудного младенца отчетливо, как и у матери, выражены признаки пола. Статуя эта, как нам представляется, свидетельствует также о том, что половцы, во всяком случае отдельные рода, еще придерживались матрилинейного счета родства, свойственного матриархату [44, с. 74].

В целом же одежду-костюм средневековых кыпчаков Н. П. Лобачева считает общим фундаментом для всех этнических культур народов Центральной Азии, а некоторые головные уборы возводит к еще более ранним культурам, к скифо-сакскому субстрату [14, с. 89]. Истоки конкретно *кимешек* она возводит к сложносоставным головным уборам кыпчакских женщин [13].

На некоторые мысли наталкивает и этимология тюркского термина «kimäšäk» [kir.], которая по В. В. Радлову означает «головной убор старых женщин» [45, с. 1406]. Согласно лингвистическим исследованиям, семантика тюркской фразеологии может обладать прямыми и переносными значениями. Возможно, термин «kimäšäk» [kir.] кроме прямого значения имеет и переносное значение, близкое к понятию головной убор старшей, главной, божественной женщины. Как нам представляется, *кимешек* выступает как оберег-символ истоки, которого теряются в толще веков, восходя к древнейшим атрибутам Великой Праматери и изначальной хранительницы Рода. Головные уборы типа *кимешек* с этих позиций можно рассматривать как символ космоса, сакральный венец, подчеркивающий сопричастность женщины-матери к явлениям космологического порядка.

По всей видимости, изначально высокий и замысловатый тюрбан восходит к культу древнейших богинь плодородия, а истоки различных способов и приемов его навертывания могут быть объяснены опять же изначально различными этнокультурными типами и влиянием соседних культур. Безусловно права Р. Г. Мукминова, отмечая, что форма чалмы и ее размеры, как и длина использовавшейся ткани в разные времена в зависимости от местности и принадлежности данного лица к той или иной социальной категории могли быть разными [46, с. 74]. Добавим к этому и родоплеменной принадлежности.

Казахский кимешек в свете родоплеменных маркеров: поиски художественно-декоративных решений самобытности

Кимешек, как отмечено предназначен исключительно для замужних женщин и оформлялся он визуальными маркерами, характеризующими род (клан) ее супруга. В трудах И. В. Захаровой и Р. Д. Ходжаевой [4–5] представлены сведения по некоторым родоплеменным маркерам *кимешек*, которые легли в основу Таблицы 1. В современной реальности особая заслуга в деле реконструкции

некоторых видов *кимешек* принадлежит известному этнодизайнеру Т. Султану, который на основе исследований старинных головных уборов, хранившихся у казахов дальнего зарубежья, восстановил многие образцы. Некоторые образцы казахских *кимешек* из коллекции Т. Султана представлены в Таблица 2.

Анализ данных из названных таблиц позволяют нам сделать некоторые предварительные выводы. *Кимешек* представительниц родов Албан, Жалаир, Дулат, Шанышкылы и Суан имеют определенное сходство в художественном оформлении: весь декор по общим композиционным особенностям тяготеет к квадратной форме, в нем сочетается вышивка, нашивка из бусин (казахское «маржандау») кораллов и металлических фигурных бляшек, преимущественно из серебра (штамповка). Чаще всего «хвост» *кимешек* оформлен в виде острого угла, а вышивка технически выполнялась различными способами: *баспа кесте*, *қабырға кесте* и др. Определенное сходство с этими видами *кимешек* имеет головной убор рода Шанышкылы (Шаншыклы) образец из фондов ЦГМ РК (КП 19004).

Наиболее предпочтительным способом вышивки на *кимешек* женщин из рода Албан, судя по коллекции Т. Султана является вышивка крестом (казахское «айкыш») и обязательное присутствие «төбе», которое также могло оформляться декоративным строчным швом, бусинами или металлическими бляшками. Появление контрастной художественной строчки (красным на белое) в качестве отделки связано с широким распространением швейной машинки. Саму же ручную вышивку «крестом» у народов Центральной Азии и Казахстана Н. П. Лобачева относит к наиболее ранним образцам вышивки на домотканине полотняного переплетения, к древним видам декора одежды специалист относит и нашивные металлические бляшки из серебра [15, с. 7].

Декоративные металлические бляшки по форме могут иметь округлую, прямоугольную и квадратную форму разных размеров: от мелких до средних. Узоры на бляшках оформлены в геометрическом стиле с ромбами, точками, в виде пятилепесткового цветка и т.д. Такие бляшки в народе принято называть «шытра». 22 крупные прямоугольные бляшки с закругленными в виде лепестка углами, 36 прямоугольных бляшек меньшего размера и 9 бляшек на макушке имеет *кимешек* из коллекции РЭМ (РЭМ 10972-1). Причём, практически все бляшки с черненым орнаментом. В целом, судя по иконографии данный головной убор, вероятнее всего принадлежит представительницам рода Албан.

В некоторых случаях бляшки заменялись монетами: в образце *кимешек* рода Албан из фондов ЦГМ РК присутствуют советские монеты 40-х годов XX в. (КП 16868). В некоторых экземплярах одежды сочетаются как бляшки, так и монеты. Например, на девичий камзол – кыймал шапан из фондов РЭМ (РЭМ 6979-2) нашиты 127 монет разных периодов, а также ряд серебряных бляшек.

Другим излюбленным приемом декора мастериц из Старшего жуза – «маржандау» – нашивание бусинок из коралла и жемчуга. В экземпляре *кимешек* рода Албан из ЦГМ РК КП 9714 использовано 351 бусинок коралла. Вышивка в основной массе растительного характера, но встречаются образцы с геометрическим орнаментом.

Примечательна иконография вышивки *кимешек* рода Дулат из коллекции Т. Султана: на передней (грудной) части головного убора вышиты 3 тумара с 4 подвесками. Сходный орнаментальный мотив присутствует на *кимешек* рода Суан из фондов ЦГМ РК (КП 22499). Близким с иконографией отмеченным *кимешек* в фондах Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева хранится головной убор из области Жетысу (бывшая Талды-Курганская область), изготовленный народным мастером Д. Куаншевой (59-тк). Богатая вышивка этого *кимешек* выполнена крестом из ниток темно-красного и ярко-красного цветов. Встречаются фигуры схожие с узором тумарша.

Интересен *кимешек* рода Дулат из фондов ЦГМ РК (КП 18594) конец, которого имеет заостренно-округлую форму. Вышивка на этом *кимешек* представлена в виде овальных чередующихся медальонов. Декор в виде машинной строчки (казахское «сырлау») в основном нитями красного цвета, образующих самые разнообразные графические фигуры присутствуют практически на всех рассмотренных образцах.

Схожи с описанными несколько *кимешек* рода Албан из фондов ЦГМ РК (КП 11864; КП 16044 и др.). Немного другую иконографию декора представляет образец *кимешек* рода Албан из фондов ЦГМ РК (11865): мастерица, обрамляя орнамент вокруг лица в виде прямоугольника на передней части расположила крупную восьмилепестковую розетку вокруг, которой расположила бутоны. Рисунок вышивки напоминает стиль вышивки рода Кызай из Среднего жуза (описание ниже).

Как представлено из материалов выше, близкий видимо к единому прототипу декор *кимешек* наблюдается у родов Старшего жуза – Албан, Жалаир, Дулат Шынашкылы, Суан и возможно других родов, относящихся к этому жузу. Собирательное название родов Старшего жуза – Уйсун. В. В. Востров и М. С. Муканов писали, что Семиречье, районы Чу и Таласа образовывали один этнический центр, где вокруг одного из древнейших племен – усунь происходило объединение целой группы других племен (дулат, канглы, жалаир, алан и др.) [23, с. 27].

При определенно близкому декоративному оформлению *кимешек* указанных племен-родов Старшего жуза существенно отличаются от других головных уборов казахских родов формой и, соответственно способами навертывания тюрбанов (жаулык/шылауыш). Чисто визуально в одной этой группе есть различия, если шылауыш рода Албан, Дулат и Жалаир в какой-то мере сходны, то тюрбан рода Суан из коллекции Т. Султана оформлен в форме колокола. Но, все они высокие, круглые и объемные, некоторые из них имеют башнеобразную форму.

В другую укрупненную группу *кимешек* можно отнести головные уборы представителей Среднего жуза – родов Найман, Абак-Керей и Аргын, представленных в коллекции Т. Султана и фондах ЦГМ РК. Согласно В. В. Вострову и М. С. Муканову другой этнический центр составляют районы Сыр-Дарьи, Северного, Восточного и Центрального Казахстана, где VIII–XI вв. сложился кипчакский союз племен, в который входили такие племена, как кипчаки, аргыны, найманы, кереи, уаки и конраты, т.е. племена, которые в дальнейшем составили Средний жуз [23, с. 27].

Декор на многих образцах *кимешек* этой группы тяготеет к достаточно удлиненной прямоугольной форме, занимающей довольно значительную переднюю часть, особенно у представительниц рода Абак-Керей. Еще одной особенностью головных уборов рода Керей является небольшой пучок из совиных перьев, признак отличия от представителей других казахских родов [47, с. 15]. На встреченных нами образцах *кимешек* пучок перьев – үкі закреплен к *кимешек* в области височной зоны справа (коллекция Т. Султана, фонд ЦГМ РК и Музей традиционного костюма МНР).

Вышивка, оформленная чаще всего в удлиненную прямоугольную форму представлена золотным шитьем, цветными нитями, позументом и т.д. Тюрбан намного проще, чем у представительниц Старшего жуза. На представленных головных уборах уже нет башнеобразных конструкций. Однако как отмечают И. В. Захарова и Р. Д. Ходжаева башнеобразная форма тюрбанов встречалась в Семиречье, Аулиеатинском уезде, на Сырдарье и Центральном Казахстане и западных областях у пожилых женщин [4, с.221]. К примеру, на фотографии А. Л. Мелкова (МАЭ 1351–132), сделанной в Кызылординской области в 1928 г. изображена женщина в *кимешек* с высоким тюрбаном[4].

В фондах ЦГМ РК хранится ряд образцов *кимешек* родов Найман (КП 18084; КП 13033; КП 12725; КП 13233; КП 13246 и др.) и Аргын (КП 25822/3; КПД 271 (?)). Обзор некоторых образцов *кимешек* показал, что вырез для лица у головных уборов рода Найман, чаще всего выполнен в виде узковатой полосы. Отсюда и особенность его художественного оформления.

Из обозначенных особо привлекает образец *кимешек* рода Найман-Каракерей (КП 13246): вышивка выполнена тамбурным швом и имеет растительный характер, внутреннее поле цветов вышито канителью. В нагрудной части вышиты три узора тумарша, которые между собой соединены волнистыми линиями. С двух сторон вышиты четырехлепестковые цветы (Қазақтың дәстүрлі киім-кешегі, 2009: 79). Другой *кимешек* рода Найман-Каракерей КП 13253 оформлен сложным растительным орнаментом, где кроме лицевой части есть три отдельные орнаментальные части в виде удлиненного ромба с «висячими» элементами. Эти части напоминают узоры тумарша с подвесками как на *кимешек* родов Дулат и Суан. Экземпляры этих *кимешек* были приобретены у жителей области Жетысу.

В этой группе в особую подгруппу выделяется декор *кимешек* рода Кызай – одного из подразделений племени Найман. Такие образцы есть в коллекции Т. Султана и фондах ЦГМ РК (КП 13254; КП 13975 и др.). В некоторых образцах вырез для лица оформлен в виде щели, а «хвост» – прямым углом. Орнаментальный декор сразу узнаваемый и довольно специфичный: тонкий рисунок вышивки образуют различные бутоны, они могут быть раскрывающимися и полностью заполненными, либо с «пустым» внутренним полем. Таков, к примеру другой образец *кимешек* рода Кызай из фондов ЦГМ РК (КП 13975). Однако рисунок вышивки всегда сложный и витиеватый. Вероятно, что к этому же роду

[4] Альбом А. Л. Мелкова по казахам Узбекистана представляет огромный интерес по типам женских головных уборов и костюма в целом. К примеру, женщин рода Адай и девушек в тюрбанообразных головных уборах темных или красных тонов.

относится и образец из фондов ЦГМ РК (КП 22592) вышивка, которого выполнена в аналогичном стиле с преобладанием раскрытых бутонов. Столь резкое отличие *кимешек* представительниц Кызай от всех остальных казахских родов, вероятнее всего связано с их основным местом проживания – Синьцзян.

Близким по орнаментальному оформлению к головному убору рода Кызай выступает *кимешек* рода Найман-Матай из фондов ЦГМ РК (КП 13266) трапециевидный вырез, которого в верхней части оформлен геометрическим орнаментом в виде ромбов, а по бокам растительный сочетается с геометризированными мотивами в виде узора жулдызша. Переднюю часть оформляет сердцевидный лепесток, внутри которого вышит трилистник лотоса. Центральный сердцевидный лепесток переходит к низу в большой цветок лотоса, лепестки которого заканчиваются розовыми цветочками [48, с. 84]. В этом образце площадь, охватываемая декором внушительна, и охватывает почти всю переднюю часть кимешек. Изделия этого рода в народной среде принято различать: «Қызай кесте», «Қызай кимешек», «Қызай сырмақ», «Қызай қалпақ» и «Қызай тақия», что по преданию связано с мастерством Қызай ана (Кунимбике Байдибеккызы 1402–1480). Наряду с изысканным цветочно-растительным орнаментом, излюбленная колористическая палитра изделий Кызай характеризуется всеми оттенками красного: от розового до пурпурно-фиолетового.

По-своему уникален практически единственный *кимешек* рода Аргын в фонде ЦГМ РК (КП 25822/3). Изделие из Павлодарской области, а декор состоит вышивки, бус и металлических блесток. В описании изделия отмечено, что лицевой вырез обрамлен двумя полосками вышивки из желтых, салатовых, голубых нитей, украшен бусинками и блестками. В передней части вышит стилизованный узор *қошқармуйіз* [48, с. 95]. Скорее, центральный узор декора напоминает лировидную фигуру схожую с иконографией узора Ұлы Ана, чем с қошқармуйіз. Из нижней части центральной фигуры явно вырисовывается фигура в виде перевернутого древа. По всему краю изделия нашита полоса ткани, простроченная нитью красного цвета в виде узора сыңармуйіз. По сведениям, зафиксированным в западных районах Акмолинской области И. В. Захаровой и Р. Д. Ходжаевой представительницы рода Аргын носили *орама кимешек*, который считается наиболее архаичной формой. «По словам старых людей, такой *кимешек* носили еще в 20–30-х годах XX в.» [4, с. 218].

Следующую группу составляют образцы *кимешек* родов Младшего жуза. Но, таких образцов в известных нам фондах крайне мало. В каталоге ЦГМ РК значатся два *кимешек* представительницы рода Беріш (КП 19921/2 и КП 19921/1). Декоративное оформление сочетает в себе позумент, канитель, бляшки и вышивку. Вырез оформлен в виде трапеции вдоль, которого обрамлен полоской растительного узора вышитой канителью, также нашиты мелкие металлические бляшки [48, с. 97]. Площадь декора мала и к концу сформирована в виде удлиненного и узкого прямоугольника.

В коллекции Т. Султана хранится образец *кимешек* Младшего жуза, который принято называть сулама. Он представляет собой цилиндрический головной убор по форме схожим с саукеле. По сведениям Б. А. Куфтина замужние казашки Малой и частью Средней Орды носят высокий цилиндрический головной

убор, который делается из длинного куска белой кисеи или коленкора («джаулык»), обернутого вокруг картонной тульи; под него обычно одевается особый белый капюшон «кимешек» [36, с. 43].

Единственным декоративным элементом на образце из коллекции Т. Султана является позумент (казахское «зер бастыру»). По мнению Р. Шойбекова и Т. Картаевой такой декоративный элемент чаще всего встречается в Западном Казахстане [20, с. 270].

Таким образом, предварительный анализ материалов по родоплеменным отличиям *кимешек* позволяют констатировать, что у определенных родов наличествовали излюбленные приемы декорирования, которые могут варьироваться в лоне одного этнокультурного типа и имеют сходные элементы. Роды Старшего жуза предпочитали богатый полихромный декор, сочетающий вышивку, бусы (кораллы, жемчуг) и фигурные металлические бляшки. Декор как правило формировался ближе к лицу: на височной части и под подбородком, а остальную часть чаще всего покрывали швом *шатырма*. Тюрбан этой группы чаще всего объемный, высокий и различается по форме, соответственно способам подвязывания.

Казашки Среднего жуза предпочитали более сдержанный декор, но в этой группе наблюдаются не менее интересные экземпляры с точки зрения художественного оформления, особенно *кимешек* представительниц родов Кызай-Найман и Найман-Матай. Они характеризуются в большинстве случаев витиеватым рисунком вышивки в растительно-цветочном стиле, а также широким использованием үкі (Керей). Часто в этой группе встречаются золотное и серебряное шитье. Аргыны Центрального Казахстана и северных областей носили тюрбан схожий с племенной группой *үйсын* и *ойық*, а у некоторых родоплеменных групп найманов, живущих в Восточном Казахстане имелись отличия в способах повязывания тюрбанов [5, с. 125], то есть отличия внутри одного племени. Относительно *кимешек* представительниц Конрат ученые в другой работе отмечают наличие в нем оригинальной детали: макушка не зашивалась, а спереди к ней пришивали обязательно неподрубленный прямоугольный кусок ткани, который и закрывал голову сверху тюрбанов [4, с. 218].

Представительницы Младшего жуза предпочитали в декоративном оформлении позумент (чаще без какой-либо вышивки). Но главным отличием казашек Младшего жуза являются своеобразные способы навертывания *жаулық* (покрывало/платок) в основном без использования «капюшона». Богатый экземпляр *жаулық* запечатлен в рисунках В. Н. Плотникова (лист № 2 РЭМ 8764-17142) [49, с. 27].

Разные способы навертывания тюрбана, на наш взгляд как раз и характеризуют родоплеменную или территориальную принадлежность. Еще С. Руденко отмечал, что способ повязки *жаулық* существенно отличается представительниц Алим от Адай [50, с. 18].

Каракалпакский киймешек. Поиск родовой маркировки в орнаменте и конструкции. В научных работах, посвященных изучению орнаментальных традиций, неоднократно выдвигалась гипотеза о том, что в прошлом крупные роды могли обладать уникальным набором орнаментальных мотивов, отражающих

их специфическое культурно-историческое своеобразие. Тем не менее, указанная гипотеза до настоящего времени не получила убедительного эмпирического подтверждения в силу ограниченности доступных данных и отсутствия комплексного анализа существующих орнаментальных традиций. Авторы настоящего исследования не ставят перед собой задачу окончательного разрешения данного вопроса, а лишь предлагают рассмотреть его отдельные аспекты на примере орнаментации *киймешек*.

В каракалпакском искусстве вышивки применяются две основные техники: тамбурный шов *илме* и крестовый шов *шырыс нағыс тигиў*. Примечательно, что сочетание обеих техник в орнаментации *киймешек* встречается крайне редко, что может указывать на наличие строгих традиций в искусстве вышивки. Данное ограничение позволяет предположить, что каждая техника обладает специфическим символическим содержанием, которое может варьироваться в зависимости от региональной принадлежности и родовой идентичности.

Мысль о том, что в прошлом каждый каракалпакский род имел свой отличительный «знаковый набор» в виде орнаментов, была высказана Т. А. Жданко [51, с. 380]. Позже эту идею попытался развить в своих исследованиях А. Алламуратов, который отмечал, что в XVIII веке некоторые каракалпакские бии использовали родовые тамги вместо подписей [11, с. 57]. Это свидетельствует о том, что тамга служила визуальным маркером, обозначающим родовую принадлежность и выступающим средством идентификации и легитимации власти. Н. П. Лобачева, опираясь на полевые материалы, собранные в 1950-е годы, также отмечает, что «… было несколько орнаментов, которые связывались с определенными группами каракалпаков» [13, с. 56]. В контексте вышивки на *киймешек* применение уникальных орнаментов можно рассматривать как продолжение этой традиции, где каждый узор становится символом конкретного рода или племени.

Исследование И. Богословской, охватившее более 400 образцов *қызыл киймешек* и около 250 элементов *кызыл киймешек алды*, позволило сделать вывод о том, что женщины из определенных каракалпакских родов использовали уникальные орнаменты, функционировавшие в качестве племенных маркеров. Вышитый узор на свадебном наряде невесты, в частности на *киймешек*, выступал в качестве знакового элемента, демонстрирующего ее принадлежность к конкретному роду, что особенно актуально в контексте свадебных обрядов, предполагающих взаимодействие различных родовых групп [21, с. 187].

В поддержку гипотезы о родовой маркировке орнаментов на киймешек может быть приведен аргумент, основанный на анализе экзогамии, характерной для каракалпакского общества, согласно которой юноши не могут вступать в брак с девушками из своего рода. Эта традиция придает особое значение вышивке на *киймешек* в контексте брачных союзов. Необходимость визуального обозначения родовой принадлежности становится особенно актуальной в день свадьбы, когда невеста демонстрирует символы своего рода новой родне.

Искусствоведы выделяют несколько устойчивых орнаментальных комбинаций, которые, предположительно, могли служить племенными маркерами. А. Алламуратов классифицирует *қызыл киймешек алды* по композиционному и

цветовому решению на четыре группы: 1. *Орта қара* сплошь зашита завитками *муйиз*, соединенными сложным переплетением. Наиболее типичным для этой группы является один ряд крупных ромбов с вписанными в них завитками, отходящими от углов и стен; 2. Два или четыре ряда ромбов, расположенные в шахматном порядке, с вписанными в них цветками, заполняют всю поверхность *орта қара*; 3. Цепочка крестообразных розеток растительного происхождения располагается по центру полосы, в то время как боковые пространства заполнены треугольниками *қолтыкша*; 4. Орнаментальная полоса на *орта қара* состоит из квадратов с завитками, количество которых может варьироваться [11, с. 50–51].

И. Богословская выделяет 12 устойчивых видов орнамента на *орта қара*: 1. *Шубал нағыс* ползущий орнамент; 2. *Қаўаша* или *ерик гүл* цветок хлопчатника или урюка; 3. *Тоқалак мүйиз* обрубленный рог в ромбовидной сетке; 4. *Сегиз* или *он еки мүйиз* восемь или двенадцать рогов; 5. *Хорасаны мүйиз* хорасанские рога; 6. *Айыл нағыс* орнамент подпруги с элементами *штақ* бляха; 7. *Орта қара* с орнаментом «ползущая змея»; 8. *Қалта гүл* узор для кармана; 9. *Ийт табан* след собаки; 10. *Тоқалак мүйиз* обрубленный рог с элементами *ийт табан*; 11. *Түйе табан* след верблюда – пока известен лишь один экземпляр; 12. *Қолтықша мүйиз* – угловой, для подмышки [21, с. 9].

Согласно исследованиям А. Алламуратова, для орнаментации *киймешек*, бытовавших среди женщин, проживавших в прибрежных районах (Муйнакском, Тахтакупырском и Кунградском), характерно использование растительных мотивов, стилизованно воспроизводящих заросли тростника и разнообразные цветочные композиции. Данные орнаментальные элементы не только отражают специфику местного ландшафта, но и, предположительно, связаны с традиционными видами хозяйственной деятельности населения. У племени *мүйтен* был зафиксирован узор, известный как *мүйтен нағыс* [11, с. 57], который иллюстрирует специфические эстетические предпочтения данной родовой группы. В Кегейлийском районе наблюдается выраженное предпочтение к орнаменту *сегиз мүйиз* и его вариациям. Орнамент *қуўыршақ аўыз*, ассоциируемый с изображением птицы, является характерным для *қызыл киймешек*, встречающихся в Муйнакском и Кунградском районах.

Несмотря на наличие локальных и родовых особенностей, А. Алламуратов отмечает широкое распространение перечисленных орнаментов и их использование в каракалпакской вышивке на *киймешек* в целом [11, с. 58]. В связи с этим, однозначная идентификация родовой принадлежности на основании орнаментации *киймешек* представляет значительную сложность, что актуализирует необходимость дальнейших исследований в данной области.

В связи с указанной сложностью идентификации родовой принадлежности на основании анализа орнаментальной композиции, в рамках данного исследования была предпринята попытка анализа конструктивных особенностей передней черной полосы *киймешек орта қара*, с учетом данных о местах приобретения предметов костюма. Для этого были отобраны образцы из коллекции Государственного музея искусств им. И. В. Савицкого, в результате чего была

сформирована выборка, включающая 58 предметов, в том числе *киймешек алды* и целых экземпляров *киймешек*.

В силу смешанного состава населения районов в родоплеменном разрезе, обозначенных в качестве мест приобретения *киймешек*, установление однозначной связи между конкретным экземпляром *киймешек* и принадлежностью к определенному роду представляется затруднительным. В связи с этим, в рамках исследования была поставлена задача выявления принадлежности артефактов к более крупным родоплеменным объединениям – арыс[5] на основе анализа формы передней полосы *киймешек – орта қара*.

Арыс *Он төрт урыў* занимал территорию на правом берегу Амударьи, в бассейне канала Кегейли. Данная местность (включающая современные Чимбайский и Кегейлийский районы) в XIX-начале XX веков являлась экономическим центром дельты, где была сосредоточена значительная часть населения и культивируемых земель [7, с. 37].

Арыс *Қоңырат*, в свою очередь, был сосредоточен в северной части дельты, на землях, прилегающих к Аральскому морю, а также на левом берегу Амударьи, в Кунградском и Чумикеевском бекствах[6] Хивинского ханства [7, с. 38].

Исторически на территории Чимбайского и Кегейлийского районов преимущественно проживают представители племен *қтай*, *қыпшақ*, *манғыт* и *кенегес*. В Муйнакском районе доминируют племена *қыят*, *ашамайлы* и *мүйтен*. Население Кунградского района характеризуется смешанным этническим составом, включающим узбеков, казахов и каракалпаков, принадлежащих к родам *қыят*, *ашамайлы* и *қандекли*. В Тахтакупырском районе также наблюдается этническая смешанность, обусловленная проживанием казахов и каракалпаков, принадлежащих к родам *мүйтен*, *бессары* и *қарамойын*.

Роды *қтай*, *қыпшақ*, *манғыт* и *кенегес* входят в *арыс Он төрт урыў*. Роды *қыят*, *ашамайлы*, *мүйтен*, *қандекли*, *бессары* и *қарамойын*, в свою очередь, относятся к *арыс Қоңырат*. В районном разрезе данная структура прослеживается следующим образом: в Кегейлийском и Чимбайском районах преобладают племена и роды, входящие в арыс *Он төрт урыў*, в то время как в Тахтакупырском, Муйнакском и Кунградском районах – племена и роды, входящие в арыс *Қоңырат*.

Анализ формы *орта қара* образцов *киймешек алды* и *киймешек*, позволил установить вариативность формы трапециевидной полосы и роговидных ответвлений (пикообразные, прямоугольные, закругленные), а также ширины самой полосы и угла расположения роговидных элементов (Рисунок 5: *1, 2, 3*). Предварительное сравнение демонстрирует отсутствие четкой взаимосвязи между идентифицированными конструкционными параметрами (форма роговидных

[5] Каракалпакское общество характеризуется сложной родовой организацией, в основе которой лежит деление на два крупных объединения – арыс Қоңырат и арыс Он төрт урыў. Внутри данных арыс выделяются шесть основных родов (үлкен урыў/қәўим) – қоңырат, мүйтен, қытай, қыпшақ, кенегес и манғыт. Каждый из указанных родов, в свою очередь, подразделяется на более мелкие родовые единицы (урыў), которые могут делиться на тийре. Данная сложная родовая структура интегрирована в рамках единого этнического массива.

[6] В современности охватывают северные части Кунградского района, где, основную массу населения составляют казахи.

элементов, угол их расположения, ширина полосы) и принадлежностью к арыс *Он төрт урыў* и *Қоңырат*. В частности, наличие закругленных и прямоугольных роговидных элементов, а также вариативность ширины полосы, зафиксированы у представителей обоих арыс, что затрудняет дифференциацию на основе данных признаков. Однако, в ходе анализа были выявлены редкие образцы, демонстрирующие отклонения от стандартной формы: *киймешек алды* с тремя роговидными ответвлениями (два по краю трапеции и один в центре), приобретенный в Кунградском районе, и *киймешек алды* с двумя *орта кара*, приобретенный в Кегейлийском районе. (Рисунок 6: *1, 2*). На основании указанных находок можно выдвинуть гипотезу о потенциальной связи формы в виде трехрогой трапеции с арыс *Қоңырат*, а двойного *орта қара* – арыс *Он төрт урыў*. Тем не менее, данная гипотеза требует дальнейшей верификации посредством расширения выборки исследуемых образцов и углубленного анализа контекстуальной информации, что открывает перспективы для дальнейшего изучения роли конструкционных особенностей *орта қара* в идентификации родовой принадлежности.

Диффузия и частичная утрата специфических конструктивных и орнаментальных характеристик, типичных для отдельных родов, предположительно связаны с практикой экзогамных браков. Вступление в брак могло приводить к миграции женщин в отдаленные аулы или другие местности, населённые представителями иных родов. В процессе обучения дочерей навыкам вышивания, женщины, вероятно, транслировали орнаментальные мотивы, усвоенные в своем родном ауле. Эта социокультурная динамика, по всей видимости, способствовала унификации орнаментальных традиций и формированию общих элементов в культуре вышивания на более широком территориальном уровне.

Результаты проведенного анализа, основанного на изучении коллекции *киймешек* из Государственного музея искусств им. И. В. Савицкого, свидетельствуют о сложности однозначной идентификации родовой принадлежности на основе орнаментации. Ограниченное использование техник вышивания, устойчивые орнаментальные комбинации и выделенные группы *қызыл киймешек алды*, предложенные А. Алламуратовым и И. Богословской, определенно, указывают на наличие определенных традиций и предпочтений в орнаментальном искусстве. Однако, широкое распространение одних и тех же мотивов в различных районах и их использование в вышивке как родов в составе арыс *Он төрт урыў*, так и арыс *Қоңырат*, препятствует их использованию в качестве надежных маркеров родовой идентичности. Анализ конструкционных особенностей передней полосы *киймешек орта қара*, варьирующихся по форме трапеции и роговидных отростков, демонстрирует отсутствие прямой корреляции между данными параметрами и принадлежностью к крупным родоплеменным объединениям – арыс *Он төрт урыў* и *Қоңырат*. Тем не менее, выявление редких образцов с отклонениями от стандартной формы позволяет выдвинуть предварительные гипотезы о потенциальной связи специфических вариантов *орта қара* с определенным арыс, что требует дальнейшей верификации на расширенной выборке и с учетом контекстуальной информации.

Перспективы. В качестве будущих перспектив можно выделить несколько направлений поиска. Первое, это более детальный сравнительный анализ технологических особенностей *кимешек* (крой и конструктивные особенности), предпочитаемых швов (вышивка) и в целом декора как внутри казахской и каракалпакской культуры, так и в сравнении с головными уборами народов Центральной Азии. Особенно интересны в этом плане сравнительные исследования с кыргызскими элечек. К. И. Антипина по материалам кыргызской культуры писала, что при наматывании тюрбанов было принято спускать разное количество ступенек, которое зависело от родоплеменной принадлежности женщины: канды, найман, кыпчак делали по три ступеньки, тоолос – по две [52, с. 255].

Другой перспективной линией исследования по выявлению родоплеменных особенностей женских головных уборов представляется сравнительный анализ способов навертывания тюрбанов/чалмы у народов Центральной Азии. В работе А. К. Писарчик встречаются сведения о чалме таджичек Нурата, которую повязывали довольно разнообразно. Среди них особо выделялась свадебная чалма и по предположению ученого ее способ навертывания наиболее архаичный, а некоторые информаторы говорили, что такой способ называется «по-казахски» (казокыдай карда мебастанд), но поизящнее (нозуктар) – более туго и поэтому она выглядела меньше, чем у казашек [53, с. 119–120]. Оазис Нурата (Узбекистан) – один из древнейших центров взаимодействия оседлой и кочевой культур, соприкасающийся с бассейном реки Сырдарья (Южный Казахстан). Детальное сравнение способов повязывания тюрбанов жительниц Нурата и казашек южных регионов также может выявить интересные сведения.

Интересные сведения относительно оригинального кроя *кимешек* представителей рода Қожа из Кызылординской области, не встречающее ни у одного из других казахских родов отмечают Х. А. Аргынбаев и И. В. Захарова. Подобный крой встречается у жительниц Каракалпакстана – узбекского головного убора лячака [9, с. 108].

На некоторых архивных фотографиях встречаются казашки с двурогими тюрбанами (например, фото И. Н. Панова «Казашка с внучками» 1920 год, № 17544130 из фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга). В этнографической литературе встречаются следующие данные: многие нуратинки носили чалмы, при повязывании которых туго свернутый жгут поднимался почти на темя. Такой способ назывался кучкорок - рог барана-производителя [53, с. 120]. Бытовала чалма и из двух рогов, который фигурировал в свадебном обряде и носился старыми женщинами.

Возможно, подобные тюрбаны с рогами имеют единый прототип и на каком историческом этапе стали родоплеменным маркером определенных племен или родов (?). В целом сакрализация рогов в казахской культуре давно известное явление, восходящее к одному из древнейших божеств – Койбас-ана (Мать с овечьей головой), которая в народных представлениях покровительствует роженицам, а также является проводником умерших душ в другой мир.

Особенности ношения тюрбана у каракалпакских женщин могут рассматриваться не только как отражение индивидуального стиля или моды, но и как важные племенные маркеры, которые подчеркивают культурную идентич-

ность и социальную принадлежность. Каждый регион и род могли иметь свои уникальные традиции, которые выражались в формах и способах завязывания тюрбана. Например, в городе Чимбай женщины предпочитали изящные тюрбаны, напоминающие шляпки с острыми концами. Ходжейлийские женщины предпочитали широкие тюрбаны [54, с. 147]. Эти отличия не только отражают эстетические предпочтения, но и дают возможность рассматривать ношение тюрбана как сложный социальный код, в котором за внешними формами скрываются глубокие культурные значения.

Немалый интерес представляет анализ орнамента вышивки (излюбленные мотивы и узоры, возможно и изображение тамги) и в целом декора *кимешек*. Однако едва ли не самым важным является исследование истоков самобытного декоративного оформления казахских головных уборов в разрезе этнокультурных типов, сформировавшихся на основе трех основных очагов культуры – усуньского, кипчакского и алшинского.

Наиболее ярким примером наличия кипчакского пласта в культуре каракалпаков, казахов и ряда народов Центральной Азии является сходство элементов костюма, особенно в форме *киймешек*. Этот элемент одежды стал одним из последних этнических компонентов в истории казахов, каракалпаков, киргизов, а также некоторых современных узбеков, которые сохраняют память о своей родовой принадлежности, и определенных групп туркмен [16, с. 69].

***

Кимешек, обрамляя лицо женщины формирует ее целостный облик и участвует в произведении должного впечатления на окружающих, тем самым маркируя ее высокое положение в обществе не без помощи специфических декоративных элементов – самобытных маркеров, понимаемых нами как знак идентичности и принадлежности, родовой солидарности, которая обеспечивает носителю защиту рода. В этом качестве он занимал едва ли ни главную позицию в архитектонике традиционного казахского женского костюма, а его декор в какой-то мере приближает нас к визуальному представлению социальной дифференциации.

Фигурирование родоплеменных маркеров в *кимешек* объясняется главенствующей ролью женщины-матери в том или ином родовом коллективе, которую перефразировав А. Т. Толеубаева можно выразить следующей мыслью: обилие потомства, особенно мужского пола – будущих воинов, братьев и родни в целом гарантировало высокий общественный статус племени/рода [55, с. 40]. Это возводило многодетную женщину (или потенциально многодетную) в ранг самых уважаемых членов общества – конкретного рода или племени в целом. Уважение и, даже некоторое поклонение к женщине в *кимешек* в казахской культуре, вероятнее всего восходит к божественному – Великой Праматери, которая в данной функции выступает как Хранительница Рода.

Киймешек, как элемент традиционного костюма каракалпаков, является важным объектом этнографического исследования. Исторически, орнамента-

ция и конструкция *киймешек*, предположительно, служили визуальными маркерами родовой принадлежности, позволяя идентифицировать членов различных племен. В современных условиях, степень выраженности данной функции представляется дискуссионной, что обусловлено процессами межродового взаимодействия и социокультурными изменениями. Тем не менее, *киймешек* сохраняет свою значимость в формировании целостного образа каракалпакской женщины, выполняя функцию стратификационного маркера, подчеркивающего ее социальный статус и отражая культурную идентичность. В данном контексте, *киймешек* можно рассматривать как ключевой элемент традиционного женского костюма, обладающего символической ценностью и участвующего в поддержании культурной преемственности.

Закончить раздел, как нам представляется следует словами W. J. T. Mitchell: зрение и визуальные изображения, которые на первый взгляд кажутся автоматичными и естественными, на самом деле являются символическими конструкциями, подобными языку, которому нужно учиться. Это система кодов… [57, с. 171].

Список использованных источников

1. Аннанепесов М., Джикиев А. Этнические процессы в Туркменистане в XVI–XVII вв. (по историко-этнографическим и архивным данным). В книге «Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана». Выпуск 3. Москва, 1991. С. 112–119.
2. Кочешков Н. В. Головные уборы монголов XIX – начала XX вв. (по материалам музеев МНР и частного собрания У. Ядамсурэна) // Советская этнография, 1973. № 3. С. 134–141.
3. Захарова И. В. Материальная культура казахов-колхозников юго-восточного Казахстана (по материалам Алма-Атинской и Джамбулской областей) // Труды Института истории, археологии и этнографии АН Казахской ССР. Т. 3. Этнография. – Алма-Ата, 1956. – С. 105–189.
4. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Головные уборы казахов (опыт локальной классификации) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1989. – С. 202–226.
5. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Казахская национальная одежда XIX – начала XX вв. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 176 с.
6. Жданко Т. А. Каракалпаки Хорезмского оазиса // ТХАЭЭ. Т. I. М.: Издательство АН СССР. 1952. С. 461–647.
7. Жданко Т. А. Очерки исторической этнографии каракалпаков. Родоплеменная структура и расселение в XIX – начале XX века. М., Л., 1950. 168 с.
8. Аргынбаев Х. А. Историко-культурные связи русского и казахского народов и их влияние на материальную культуру в середине XIX и до конца XX веков (По материалам Восточного Казахстана) // Труды Института истории, археологии и этнографии. Т. 6. Этнография. Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1959. С. 19–90.
9. Аргынбаев Х., Захарова И. В. 1958 жылы Оңтүстік Қазақстан облысына ұйымдастырылған этнографиялық экспедиция жұмысының қорытындысы // ТИИАЭ

АН КазССР. Т.12. Новые материалы по археологии и этнографии Казахстана. Алма-Ата, 1961. 92–118 б.

10. Востров В. В. Некоторые изделия казахских мастеров-зергеров (по материалам экспедиции 1955 г.) // Труды Института истории, археологии и этнографии. Т. 6. Этнография. Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1959. С. 127–143.
11. Алламуратов А. Каракалпакская народная вышивка. Нукус: Каракалпакстан, 1977. 77 с.
12. Алламуратов А. Каракалпакское-декоративное-прикладное искусство. Вопросы художественного своеобразия. Архивные материалы Центральной Азии. Том VI. Самарканд, 2019. 220 с.
13. Лобачева Н. П. К истории среднеазиатского костюма: каракалпакский кимешек // Оригинал: Итоги полевых исследований ИЭА. – М.: 2000. С. 54–73.
14. Лобачева Н. П. Народная одежда как источник по этногенезу (К вопросу об этногенетических связях народов Средней Азии и Казахстана) // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. М., 1991. С. 82–95.
15. Лобачева Н. П. О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1989. С. 5–38.
16. Лобачева Н. П. Отражение этногенетической истории в материальной и духовной культуре народов Среднеазиатско-Казахстанского региона (по материалам середины XX века) // Среднеазиатский этнографический сборник. Вып. V. Отв. ред. Абашин С. Н., Бушков В. И. Москва: Наука, 2006. С. 47–94.
17. Лобачева Н. П. Среднеазиатский костюм раннесредневековой эпохи (по данных стенных росписей) // Костюм народов Средней Азии: историко-этнографические очерки. М.: Наука, 1979. С. 18–48.
18. Тохтабаева Ш. Ж. Этикет казахов. -Алматы: Дайк-Пресс, 2013. – 500 с.
19. Алимбай Н. Традиционные казахские ковры и ковровые изделия: виды, композиция, семантика (на материалах Центрального Государственного музея Республики Казахстан) // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии. 2020. № 4. С. 55–71. DOI: https://doi.org/10.26577/jpcp.2020.v74.i4.06.
20. Шойбеков Р., Картаева Т. Е. Кимешек атрибуциясы // ҚР ҰҒА баяндамалары. 2017. № 6, 267–276 бб.
21. Богословская И. В. Каракалпакский орнамент: образ и смысл. – Алматы: МИЦАИ, 2019. – 220 с.
22. Болсынбек Т. Кимешек в традиционной казахской среде: Характеристика и особенности использования//MUSEUM.KZ. 2023. No 3 (3). С. 120–131. DOI 10.59103/muzkz.2023.03.10
23. Востров В. В., Муканов М. С. Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX – начало XX в.). – Алма-Ата: Наука, 1968. – 256 с.
24. Муканов М. С. Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза. — Алма-Ата: Наука, 1974. – 200 с.
25. Астафьев И. В., Кукашев Р. Ш. Родоплеменной состав казахов (конец XIX – начало XX вв.). – Алматы, 2014. – 336 с.
26. Иванов П. П. Очерки истории каракалпаков // Материалы по истории каракалпаков. ТИВ АН СССР. Т. VII. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1935. С. 9–90.

27. Толстов С. П. К вопросу о происхождении каракалпакского народа // КСИЭ. Вып. II. М.-Л., 1947. С. 69–73.

28. Ягодин В. Н. Об этническом определении кердерской культуры и ее роли в этногенезе каракалпаков // Вестник ККФ АН УзССР. 1971, №3 стр. 69–74.

29. Гагент-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья (материалы к этногенезу). – Чебоксары: ЧГИ, 1960. – 234 с.

30. Широкова З. А. Традиционная и современная одежда горного Таджикистана. – Душанбе: Дониш, 1976. – 206 с.

31. Асангулова А. Б., Цыбов Н. Н., Сулайманова А. И. Этнофилософские особенности, социально-культурные детерминанты и классификация традиционных женских головных уборов элечек // Бюллетень науки и практики. – 2022. – Т. 8, № 5. – С. 713–730.

32. Сухарева О. А. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии //Среднеазиатский этнографический сборник. Т. I. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. – С. 299–364.

33. Айтбаева С. Е. Кимешек от дизайнера национальных костюмов Димаша. URL: https://dimash-efc.ru/svetlana-ajtbaeva-kimeshek (дата обращения 13.06.2025).

34. Разбекова М. Этнокультурные наименования одежды в русскоязычном художественном тексте Казахстана // Humanistica 21. – 2018. – Т. 2. – С. 199–217.

35. Стасевич И. В. Социальный статус женщины у казахов. Традиции и современность. – Санкт-Петербург: Наука, 2011. – 202 с.

36. Куфтин Б. А. Киргиз-казаки. Культура и быт. М.: Центр. музей народоведения, 1926. – 48 с.

37. Кусекеев У. Этнография ККАССР. Турткуль, 1934 // РФ ФБ ККО АН РУз. Инв. № 932.

38. Есбергенов Х., Атамуратов Т. Традиции и их преобразование в городском быту каракалпаков. Нукус: Каракалпакстан, 1975. 212 с.

39. Штернберг Л. Я. Культ орла у сибирских народов (Этюд по сравнительному фольклору) // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. V. Вып. 2. – Л.: Изд-во АН СССР, 1925. – С. 717–746.

40. Басилов В. Н. Культ святых в исламе. Москва: Мысль, 1970. 144 с.

41. Есбергенова С. Х. Кызыл киймешек – ритуальная накидка каракалпачек (к вопросу этнокультурных связей каракалпачек) // Вестник каракалпакского отделения Академии наук Республики Узбекистан, 2002, № 4. С. 83–86.

42. Лотман М. Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиция русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство- СПБ, 1994. 399 с.

43. Мешкерис В. А. Женские чалмообразные головные уборы на кушанских статуэтках из Согда // Костюм народов Средней Азии: историко-этнографические очерки. М.: Наука, 1979. – С. 13–17.

44. Плетнева С. А. Половецкие каменные изваяния. – М.: Наука, 1974. – 199 с.

45. Радлов В. Опыт словаря тюркских наречий. – Санкт-Петербург, 1910. – т. 3. – 1176 с.

46. Мукминова Р. Г. Костюм народов Средней Азии по письменным источникам XVI в. // Костюм народов Средней Азии: историко-этнографические очерки. М.: Наука, 1979. – С. 70–76.

47. Лайас Г. Великий исход казахов. – Алматы: AmalBooks, 2018. – 395 с.

48. Қазақтың дәстүрлі киім-кешегі (иллюстрацияланған альбом-каталог). Қазақстан Республикасы Мемлекеттік Орталық музейінің этнографиялық коллекциясы, I том. – Алматы: «Өнер», 2009. – 344 бет.

49. Культура и быт казахов. Альбом рисунков В. Н. Плотникова 1859–1866 гг. Из собрания РЭМ. – Алматы: АБДИ, 2021. – 254 с.

50. Казаки: антропологические очерки / под ред. С. И. Руденко. — Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1927. – 257 с.

51. Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. III: Материалы и исследования по этнографии каракалпаков / отв. ред. Т. А. Жданко. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1958. – 414 с.

52. Антипина К. И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе. 1962. 288 с.

53. Писарчик А. К. Материалы к истории одежды таджиков Нурата. Старинные женские платья и головные уборы // Костюм народов Средней Азии: историко-этнографические очерки. М.: Наука, 1979. – С.113–122.

54. Морозова А. С. Культура домашнего быта каракалпаков начала XX века (к вопросу этногенеза). Диссертация на соиск… канд. ист. наук. Ташкент, 1954 // РФ ФБ АН РУ. Инв. № РД-247.

55. Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. Алма-Ата: Гылым, 1991. – 214 с.

56. Казахское народное прикладное искусство: каталог ГМИ РК им. А. Кастеева. – Алматы: Абди, 2010. 436 с.

57. Mitchell W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture // Journal of Visual Culture. – 2002. – Vol. 1, № 2. – P. 165–181. – DOI: 10.1177/147041290200100202.

Иллюстрации и таблицы к подразделу «Женский головной убор как система визуального

«VISUAL STUDIES АЯСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ДӘСТҮРЛІ ӨНЕРІ» БӨЛІМІНЕ АННОТАЦИЯ

Ұжымдық монографияның екінші бөлімі өнер нысандарын визуалды коммуникацияның күрделі жүйелері ретінде қарастыруға мүмкіндік беретін Visual Studies әдіснамасы тұрғысынан Қазақстанның дәстүрлі өнерін зерттеуге арналған. Авторлар қазақ халқының дәстүрлі көркемдік тәжірибелері өзіндік «визуалды мәтіндер» болып табылатынын көрсетеді. Бөлімнің негізгі тұжырымдамалық өзегін дәстүрлі мәдениеттің өзіндік визуалды ойлау жүйесін қалыптастырғаны, ал осы жүйеде бейненің ұжымдық жадты сақтау, жеткізу және жаңғырту қызметтерін атқарғаны туралы тұжырым құрайды.

Бірінші бөлімше қазақтың дәстүрлі кілем өнерін өңірлік және ру-тайпалық бірегейлікті визуалды репрезентациялау жүйесі ретінде зерттеуге арналған. Visual Studies әдіснамасын қолдана отырып, автор кілем композициясы, ою-өрнек жүйесі, түстік құрылымы, жасалу технологиясының ерекшеліктері мен жергілікті көркемдік дәстүрлер тарихи тұрғыдан қалыптасқан мәдени кодтар жүйесін бейнелейтінін көрсетеді.

Екінші бөлімшеде киіз көшпелі өркениеттің визуалды жадының ерекше формасы ретінде пайымдалады. «Киіз кітап» тұжырымдамасы киізді жады мұрағаты ретінде түсіндіруге мүмкіндік береді. Visual Studies тәсілдерін қолдану киізді бір мезгілде материалдық нысан, мәдени мәтін және білімді жеткізуші медиум ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Автор дәстүрлі киіздің көркемдік, антропологиялық, тарихи және семиотикалық аспектілерді тоғыстыруына байланысты қазіргі гуманитарлық зерттеулердің толыққанды нысаны ретінде қарастырылуы мүмкін екенін көрсетеді.

Үшінші бөлімше XVIII ғасырдағы ағылшын суретшісі әрі саяхатшысы Джон Кэстль жасаған қазақтың дәстүрлі киім үлгілерінің визуалды және вербалды сипаттамаларын талдауға арналған. Оның күнделіктеріндегі материалдарды, суреттері мен мәтіндік бақылауларын пайдалану қазақтардың дәстүрлі киімінің ерекшеліктерін реконструкциялауға және визуалды бейнелерді сол дәуірдің жазба деректерімен салыстыруға мүмкіндік береді.

Автор Кэстльдің бейнелері дала мәдениеті туралы еуропалық түсініктерді танытатын дербес визуалды нарративтер болып табылатынын көрсетеді. Visual Studies әдіснамасы осындай бейнелердің қалыптасу тетіктерін сыни тұрғыдан талдауға, сондай-ақ бейне авторы, мәдени контекст және бақылау нысаны арасындағы өзара байланыстың ерекшеліктерін анықтауға мүмкіндік береді.

Визуалды материалдарды жазбаша сипаттамалармен салыстыра талдауға ерекше мән беріледі. Мұндай кешенді талдау XVIII ғасыр саяхатшыларының қазақ мәдениетін қабылдау ерекшеліктерін айқындауға, бейнелердің деректік шынайылық дәрежесін анықтауға және әлемдік мәдени санада дала өркениетінің сыртқы бейнесінің қалыптасу үдерісін зерделеуге мүмкіндік береді.

Қорытынды бөлімше әйелдердің бас киімдерін – қазақтың кимешегі мен қарақалпақтың киімешегін ру-тайпалық бірегейлікті визуалды кодтаудың күрделі жүйесі ретінде зерттеуге арналған. Авторлар дәстүрлі киімнің бұл

элементтерін әйелдің жасы, отбасылық жағдайы, әлеуметтік мәртебесі, белгілі бір өңірге және руға тиесілігі, сондай-ақ рулық дәстүрлері туралы ақпаратты жеткізетін әлеуметтік коммуникацияның маңызды визуалды құралдары ретінде қарастырады.

Салыстырмалы талдау, семиотика және Visual Studies әдістерін қолдану жекелеген құрылымдық және сәндік элементтердің тұрақтылығын зерделеуге, бас киімдердің әртүрлі нұсқаларына тән жергілікті ерекшеліктерді анықтауға мүмкіндік береді. Бас киім пішінінің символикасына, ою-өрнектік безендірілуіне, жасалу технологиясының ерекшеліктері мен кию тәсілдеріне ерекше назар аударылады.

Авторлар бас киімнің вербалды коммуникацияны қолданбай-ақ, адамның әлеуметтік болмысы туралы елеулі көлемдегі ақпаратты танып-білуге мүмкіндік беретін өзіндік «визуалды паспорт» қызметін атқарғанын көрсетеді. Бұл визуалды тіл мен символдық коммуникацияның жоғары деңгейде дамуына негізделген дәстүрлі мәдениеттің маңызды ерекшеліктерінің бірін айқындайды.

Бүкіл бөлімнің өн бойындағы негізгі идея – Қазақстанның дәстүрлі өнерін визуалды кодтардың күрделі жүйесі ретінде пайымдау. Бұл жүйеде кілем, киіз, дәстүрлі киім мен бас киім біртұтас визуалды жүйенің өзара сабақтас элементтері ретінде қарастырылады.

Бөлімнің маңызды әдіснамалық қорытындысы – Visual Studies тәсілдерінің дәстүрлі өнерді зерттеудегі жоғары тиімділігін көрсету. Пәнаралық әдістерді қолдану сипаттамалық өнертанулық талдау шеңберінен шығып, дәстүрлі өнер нысандарын антропология, семиотика, мәдени жады, визуалды коммуникация және әлеуметтік тарих аясында кешенді түрде зерттеуге мүмкіндік береді.

Бөлім материалдары Қазақстанның дәстүрлі өнерінің қазіргі халықаралық ғылыми дискурста зерттеуге мол әлеуеті бар екенін көрсетеді. Дәстүрлі өнер туындыларын визуалды білімнің формалары ретінде қарастыра отырып, авторлар Қазақстанға қатысты зерттеу материалдарын материалдық мәдениет, визуалды антропология, жады зерттеулері (memory studies) және мәдени мұраны зерттеу (heritage studies) сияқты әлемдік гуманитарлық ғылымның өзекті бағыттары аясындағы ғылыми дискурсқа енгізеді.

Осылайша, екінші бөлім Visual Studies әдіснамасының Қазақстанның дәстүрлі өнерін зерттеу мүмкіндіктерін едәуір кеңейтетінін айқын көрсетеді. Бұл әдіснама материалдық мәдениет нысандарын визуалды мәтіндер, ұжымдық жад мұрағаттары және бірегейлікті қалыптастыру құралдары ретінде пайымдауға, сол арқылы олардың көпқабатты семантикалық мазмұнын ашуға мүмкіндік береді.

ABSTRACT FOR THE SECTION 'TRADITIONAL ART OF KAZAKHSTAN THROUGH THE LENS OF VISUAL STUDIES'

The second section of this collective monograph is devoted to the study of traditional art in Kazakhstan from the perspective of Visual Studies, which allows art objects to be viewed as complex systems of visual communication. The authors demonstrate that the traditional artistic practices of the Kazakhs constitute distinctive 'visual texts'. The unifying theme of the section is the proposition that traditional culture developed its own system of visual thinking, in which the image served to preserve, transmit and reproduce collective memory.

The first subsection is devoted to an examination of traditional Kazakh carpet art as a system of visual representation of regional and tribal identity. Using the methodology of Visual Studies, the author demonstrates that the composition of the carpet, its system of ornamentation, colour scheme, technical features of production and local artistic traditions reflect a system of historically established cultural codes.

In the second subsection, felt is conceptualised as a distinct form of visual memory within nomadic civilisation. The concept of 'Kiiz kitap' ('felt book') enables felt to be interpreted as an archive of memory. The application of Visual Studies approaches allows felt to be regarded simultaneously as a material object, a cultural text and a medium for the transmission of knowledge. The author demonstrates that traditional felt can be regarded as a fully-fledged subject of contemporary humanities research, as it combines artistic, anthropological, historical and semiotic aspects.

The third subsection is devoted to an analysis of the visual and verbal descriptions of traditional Kazakh costume produced by the English artist and traveller John Castle in the 18th century. By drawing on material from his diaries, drawings and written observations, it is possible to reconstruct the distinctive features of traditional Kazakh clothing and to compare visual depictions with written accounts of the period.

The author demonstrates that Castle's images constitute independent visual narratives reflecting European perceptions of steppe culture. The methodology of Visual Studies enables a critical analysis of the mechanisms underlying the formation of such images, revealing the specific nature of the interaction between the artist, the cultural context and the subject of observation.

Of particular significance is the comparison of visual material with written descriptions. Such a comprehensive analysis enables to identify the characteristics of 18th-century travellers' perceptions of Kazakh culture, to determine the degree of documentary accuracy of the images, and to trace the processes by which the external image of steppe civilisation was formed in the global cultural consciousness.

The concluding subsection is devoted to the study of women's headdresses — the Kazakh kimeshek and the Karakalpak kiymeshek — as a complex system of visual coding of clan identity. The authors consider these elements of traditional costume to be crucial visual means of social communication, through which information was conveyed about a woman's age, marital status, social status, territorial affiliation and clan traditions.

The use of methods from comparative analysis, semiotics and Visual Studies makes it possible to trace the consistency of individual structural and decorative elements and to identify the local characteristics of various headdress variants. Particular attention is paid to the symbolism of form, ornamental design, technical features of manufacture and ways of wearing them.

The authors demonstrate that headgear functioned as a visual identity marker, enabling a significant amount of social information to be conveyed without the use of verbal communication. This reflects one of the most important characteristics of traditional culture, which is based on a highly developed visual language and symbolic communication.

The overarching theme of the entire section is the understanding of traditional Kazakh art as a complex system of visual codes, in which carpets, felt, costumes and headdresses are regarded as interrelated elements of a unified visual system.

An important methodological conclusion of this section is the demonstration of the high effectiveness of Visual Studies as applied to the study of traditional art. The use of interdisciplinary methods allows us to move beyond descriptive art-historical analysis and to examine traditional art objects within the context of anthropology, semiotics, cultural memory, visual communication and social history.

The contributions in this section demonstrate that the traditional art of Kazakhstan possesses significant research potential for contemporary international scholarly discourse. By treating works of traditional art as forms of visual knowledge, the authors integrate material from Kazakhstan into current trends in global humanities research relating to the study of material culture, visual anthropology, memory studies and heritage studies.

Thus, the second section convincingly demonstrates that the methodology of Visual Studies substantially broadens the scope for research into the traditional art of Kazakhstan. It enables the interpretation of objects of material culture as visual texts, archives of collective memory and instruments of identity formation, revealing their multi-layered semantics.



3 РАЗДЕЛ

КАРТА ПАМЯТИ: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА

3.1 Авторская войлочная таписсерия Казахстана как объект Visual Studies: трансформация визуального образа и культурных смыслов

Сергали Сураганов

...Формы, воспроизводимые из поколения в поколение,
при наличии живой традиции противостоят Времени
и заполняют Пространство, превращая хаос в космос.
В этом заключается победа Искусства над Смертью.
Л. Н. Гумилев, 1972 г.

Авторская войлочная таписсерия Казахстана ярко и самобытно демонстрирует самостоятельную форму современного художественного высказывания. При этом войлок выступает как носитель культурной памяти, архетипических образов и культурных кодов. Изменение функций произведения, расширение художественного языка и включение войлочной таписсерии в пространство современного искусства свидетельствуют о трансформации ее статуса.

В рамках данного раздела авторская войлочная таписсерия рассматривается как объект Visual Studies, в котором художественный образ формируется посредством творческой синергии материала, традиционных и современных технических приемов, композиции, цвета, фактуры, символики и контекста.

Художники Казахстана, заложившие основу работы с войлоком, представляют собой, в значительной степени, первое поколение профессионалов, для которого «особенно важен синтез общекультурных и национальных концептов художественного творчества» [1, с. 35–36]. Для первой волны художников обращение к истокам было гармоничным и понятным.

Среди профессиональных художников, обратившихся к древнему ремеслу войлока во второй половине XX века, были и члены Союза художников СССР Тыныбеков Курасбек Тыныбекович (1947 г. р.), Кулипа Есимовна Жуваниязова (1949 г. р.), Марат Абдраманович Калкабаев (1948 г. р.), А. Абдубаитова и Сауле Тулебаевна Бультрикова (1948 г. р.). И, пожалуй, немаловажным является тот факт, что некоторые из них были выходцами из казахских аулов, где они были свидетелями того, как их бабушки и матери валяли войлоки. Из этой блестящей плеяды новаторов стоит выделить С. Т. Бультрикову, К. Т. Тыныбекова и М. А. Калкабаева.

Сауле Тулебаевна Бультрикова – выпускница архитектурного факультета Казахского политехнического института им. В. И. Ленина по специальности «архитектор» (1972). Она окончила также Центральную студию высшего оформительского искусства («дизайн городской среды», г. Москва, 1974). Ее профессиональная деятельность началась в 1972 году в качестве художника монументального цеха № 1 комбината «Өнер» Художественного фонда КазССР, где она проработала до 1991 года. В 1985–1986 гг. С. Т. Бультрикова – главный художник Художественного фонда КазССР, в 1992 году она возглавила республиканское

творческое объединение «НУР» АОСХ КазССР. Художница изготовила белый войлочный ковер для инаугурации Президента РК Н. А. Назарбаева (г. Астана). Ею изготовлен блок-символ на 50-летие ООН в стиле құрақ (лоскутная техника) для общего панно государств – членов ООН (1986) и многое др. Мастер работает в самых разных видах традиционного творчества, включая и войлок. Ее произведения искусства хранятся в Казахстане, Туркменистане, Польше, Латвии, Венгрии, Словакии, Чехии, Финляндии, Дании, Италии (о. Сардиния), США, Китае, РФ, Молдавии, Германии (галерея «Gold») [2, с. 20].

Южный Казахстан – родина многих художников, положивших начало новому направлению в художественном войлоке Казахстана – войлочной таписсерии. Благодатный край принес отечественному искусству имена таких известных художников, как братья Курасбек Тыныбеков и Куттыбек Жакыпов, Марат и Канат Калкабаевы, супруги Алибай и Сауле Бапановы. Сегодня все они – известные в республике мастера.

Творчество Курасбека Тыныбекова (1947–1980) основано на традициях казахского войлочного ковроделия. За свои 33 года жизни этот художник не только оставил заметный след в искусстве художественного текстиля, он стал основателем национальной, по существу, текстильной школы в Казахстане. В 1971 году он окончил Государственный институт прикладного и декоративного искусства в г. Львове (1966–1971). Член Союза художников СССР, лауреат Государственной премии им. Ч. Валиханова (посмертно), он стал известным сразу после окончания львовского вуза [3, с. 13–17]. По мнению искусствоведов, К. Тыныбеков был первым казахом, получившим высшее образование по специальности «декоративно-прикладное искусство [3, с. 13].

Две его работы «Дала әуені» – «Степная мелодия» (1972) и «Аспан» – «Небо» (1973) хранятся в собрании Национального государственного музея искусств им. А. Кастеева. Обе эти работы выполнены в традиционной технике казахских *текеметов* методом мокрого валяния.

Войлочная таписсерия «Дала әуені» – «Степная мелодия» (1972; 200 х 160 см) напоминает традиционную ковровую композицию казахских *текеметов*, различаясь лишь сюжетным содержанием [4, с. 21]. Композиция ковра замкнутая, с криволинейным узором по периметру. Основу ковра – фон составляет некрашеная шерсть коричневого цвета. Яркие цветовые пятна белого, желто-охристого с небольшими локальными вкраплениями зеленого придают ковру весеннее настроение. Сюжет представляет реалистичную бытовую сцену весенней дойки кобылицы. В нем обозначены гендерные роли: мужчина придерживает белую кобылицу за холку, женщина, склонившись в традиционной позе, доит ее. Слева изображен жеребенок. Насыщенный колорит ковра передает буйство весеннего цветения, радость праздника первого кумыса. От ковра веет умиротворением и радостным ощущением ожидания долгого лета. Ковер воспевает радость простой, незамысловатой жизни казахского аула.

Работа «Аспан» – «Небо» (1973; 130 х 200 см) [4, с. 27] также изготовлена на основе некрашеной шерсти коричневого цвета. Таписсерия имеет замкнутую композицию. По периметру – неровная кайма охристого цвета, в нижней части символически передается изображение гор. Посередине нижней части ковра

кайма имеет три криволинейных узора, напоминающих волнообразный казахский традиционный орнаментальный мотив – *ирек* (в пер. с казахского: «извилистый», «зигзаг»). На контрасте с охристой каймой из шерсти изумрудного цвета предстает ночное небо юга Казахстана – именно таким видел его Курасбек. В ковре представлены целые созвездия, выбранные автором из мириад звезд. Его ковер расцвечен яркими, похожими на цветы звездами. Так близко видны только звезды на весенне-летнем ночном небосводе. Возможно, так он видел созвездия *Жеті қарақшы* (букв.: «семь разбойников») или *Аспан қайығы* (букв.: «небесная ладья») – Большой Медведицы, *Қарақұрт* (букв.: «черный червь/паук») – Кассиопеи и *Темір қазық* (букв.: «железный кол») – Полярной звезды. Извилистой широкой лентой слева направо вьется *Құс жолы* (букв.: «птичья/ий дорога/путь») – Млечный путь. Глубина ночного неба передана шерстью темно-коричневого цвета. Созвездия заключены в охристо-бурые цветовые облака и окаймлены прядями желтого цвета. Млечный путь изображен шерстяной прядью красного цвета. Небо Курасбека живое, оно в движении, дышит и цветет.

Перед тем как приступить к валянию, Курасбек создавал эскизы своих работ и только затем приступал к изготовлению самой таписсерии [5]. В архиве его семьи хранится множество эскизов для войлочных таписсерий [4, с. 52, 55, 80–81].

Близкий по возрасту и земляк К. Тыныбекова, карагандинский художник Марат Абдраманович Калкабаев (1948 г. р.) также обучался в Государственном институте прикладного и декоративного искусства в г. Львове (1970–1975), куда он поступил после окончания Художественного училища им. Н. В. Гоголя (1969–1970, Алматы). Войлок увлек художника в 1970-е гг. Его работы в технике мокрого валяния: «Степная муза» (1977), «Утро счастья» (1978), «Красный конь» (1979), «Укрощение строптивой» (1979), «Степной мотив» (1984), «Легенда» (1984), «Мастерицы» (1992).

В войлочной таписсерии «Степной мотив» (1984), как и в других его работах, доминируют орнаментальность, богатая символика, красочность. В таписсерии, наряду с изобразительным сюжетом, присутствует ковровая кайма. Она очевидна, но сюжет в центральном поле с всадником, который в правой руке поднимает домбру, как бы разрывает цельность каймы. «Текемет выдержан в теплых золотистых тонах с вкраплением красного. Динамика композиции создает ощущение бесконечного движения. Все детали находятся в гармонии, передавая целостный мир величавой степи с ее бесконечными просторами» [6].

Художник работает не только в традиционной для казахского войлочного ковроделия технике мокрого валяния, но и в технике инкрустирования, известной у казахов по коврам сырмақ. Войлочные таписсерии М. А. Калкабаева, с одной стороны, отличает станковый подход, который он привносит в искусство ковра. А с другой – художник следует традиции. Ряд его работ говорит о том, что «художник достаточно скрупулезно следует основным принципам, разработанным многовековой традицией» [7].

В искусство войлочной таписсерии М. А. Калкабаев привнес традиционную технику инкрустированного, или мозаичного, войлочного ковроделия. В этой технике выполнены работы «Родной край» (1979) и «Легенда» (1978). В послед-

ней работе художник стремится по-другому решить проблему пространства. Техника инкрустации позволяет пространство ковра разделить на множество отдельных сюжетных линий, которые сходятся на центральной фигуре степного барда, повествующего о любви, о кочевом бытие. Ковер напоминает пазырыкские мотивы, которые хорошо заметны в нижней части борьбы копытного с кошачьим хищником. Все цветовые пятна четко выделены шнуром, закрывающим стыки войлочных фигуративных лоскутов. У ковра четко определяются верх и низ. Центральная фигура степного певчего поделена по вертикали на ровные части и заключена в подобие юрты. Правая половина центральной фигуры из коричневой шерсти заключена в белый сегмент «юрты» и символизирует жизнь, свет, добро, поскольку белый цвет у казахов является признаком святости, чистоты, мудрости. Другая половина – красного цвета изображена на фоне синего цвета и символизирует связь певца с верхним миром Көк-Тенгри – небесного божества. Выполненный художником еще в 1984 году ковер, но в технике мокрого валяния с аналогичным названием с успехом экспонировался на Всесоюзной выставке в Москве и Киеве. Одноименная работа «Легенда», выполненная в 1984 г. в технике мокрого валяния – текемет более сдержана по колориту, лишь желтый придает ему хроматический характер. В ковре доминируют цвета некрашеной шерсти белого, серого и привнесен крашеный пастельный синий цвет.

Таписсерия «Мастерицы» (1989) выбивается из общего ряда работ художника. На ковре изображены четыре женские фигуры – две стоящие и по краям – две сидящие женские фигуры. Работу отличают открытость композиции, ахроматический характер с доминированием на сером фоне крупных белых пятен, белых и черных линий, играющих вспомогательную роль.

Глядя на таписсерии М. А. Калкабаева, понимаешь, что художник знаком с такими традиционными приемами в мокром валянии, как выкладка шерстяными цветными прядями по основному фону и использование полуготовых войлочных заготовок поверх разложенной шерсти, которая выступала в качестве фона в готовом ковре. Первый метод хорошо заметен в работе «Укрощение строптивой» (1979), а второй – в ковре «Охота» (1979).

Заслуга этого мастера в том, что он экспериментирует, «смело вторгается в канонизированную народную символику, вводя мотивы со стилизованными фигурами животных, элементами архитектуры» [6].

Сегодня М. А. Калкабаев, член Союза художников Казахстана (1979), академик Академии художеств (2006), заслуженный деятель Республики Казахстан, одинаково успешен и в живописи, и в монументальном и декоративном искусстве, скульптуре. Его войлочные таписсерии хранятся в российских и отечественных музеях.

Младший брат Мурата Калкабаева Калкабаев Канат (1953 г. р.) также известен как автор войлочных таписсерий. В историко-краеведческом музее Южно-Казахстанской области хранятся две его работы: «Қалыңдық» – «Невеста» (1994) и «Самғау» – «Парение» (1994) [8]. Обе работы выполнены в абстрактном стиле, но при этом они достаточно хорошо прочитываются. Сюжет «Қалыңдық» – «Невеста» разворачивается на фоне некрашеной белой шерсти, обрамленной

по краям такой же некрашеной темно-коричневой шерстью. Таписсерия передает радость свадебного торжества и таинство брака. Яркие цветовые пятна на белом фоне притягивают взгляд и завораживают. Невеста скрыта от взгляда, она где-то там, в недрах яркого паланкина. В работе применяются оба способа, известных в традиционном казахском искусстве войлоковаляния, – выкладка шерстяных прядей и использование войлочных заготовок – *талдырма*. Последнее особенно заметно по ровным краям цветовых пятен.

Войлочная таписсерия «Самғау» – «Парение» представляет симметричную по высоте композицию с парящей фигурой, образующей вертикальную ось. В работе использована как крашенная в бирюзовый, темно-синий, оранжевый и красный цвета шерсть, так и некрашеная – белого, бежевого и коричневого цветов. Работа выполнена в технике мокрого валяния с выкладкой шерстяных прядей.

Творчество Курасбека Тыныбекова, братьев Мурата и Каната Калкабаевых роднит и то, что все они были хорошо знакомы с тонкостями казахского традиционного войлочного ковроделия. Так, на братьев Калкабаевых оказала большое влияние их бабушка, которая в совершенстве владела искусством изготовления войлочных ковров. «Когда бабушка принималась за работу, Мурат всегда был рядом, помогал, присматривался, расспрашивал, почему делалось так, а не иначе. Эти первые уроки мастерства, полученные не в академических классах, а на фоне горных вершин, эти первые представления о красоте, органично вплетающейся в каждодневную жизнь, стали основой творческого кредо художника. Детские впечатления навеки остались с ним, они до сих пор в его полотнах» [7].

Схожие процессы в искусстве художественного войлока в 1970–1990-е гг. происходили и в искусстве Кыргызстана. Наряду с народными мастерами, в мир войлочных фантазий входят и профессиональные художники. Их первые опыты нашли отражение в стационарной экспозиции «Современное декоративное искусство» Кыргызского национального музея изобразительного искусства им. Г. Айтиева. Они воссоздают начало развития авторской монументальной войлочной таписсерии последней четверти XX века в Киргизии. Среди них работы художников Дж. Уметова (1933–1995), Ш. Мамбетаиповой (1935–1995), Н. Асановой (1939 г. р.), В. Руппель (1948 г. р.), Р. Ахматовой (1950 г. р.), Т. Лысенко (1950 г. р.), Г. Турдиевой (1952 г. р.), Э. Джумагуловой (1956 г. р.).

При рассмотрении войлоков Д. Уметова «…на фоне общей картины развития современного гобелена… они могут показаться весьма однотипными по внутреннему строю, использующими традиционные схемы композиции и орнамента, свойственные народному киргизскому войлоку. Однако анализ творчества Уметова заставляет сделать вывод о смелом новаторстве этого мастера-профессионала, во многом сломавшего каноны народного искусства, но сохранившего при этом ряд его существенных принципов (технику исполнения, пятновой орнамент, колористические сочетания)» [9, с. 84–85]. «Каноничность композиции войлочного ковра, – подчеркивают Т. А. Кишкашбаев и С. А. Шкляева, – впервые нарушается в произведениях кыргызского художника Д. Умето-

ва, который, однако, сохраняет другие признаки традиционного произведения: технологию, пятновый орнамент, колористическое соотношение» [10, с. 207].

В целом творчество кыргызского художника развивается в русле общих тенденций, наметившихся в национальных школах СССР [11, с. 23–24]. «Первопроходцы» художественного текстиля республиканских школ, тесно и плодотворно общаясь друг с другом на ежегодных вернисажах, проводимых Союзом художников СССР в Москве, вели непрекращающиеся поиски новых средств выражения…» [11, с. 23–24]. Казахский (К. Тыныбеков), кыргызский (Д. Уметов) и грузинский (Г. Кандарели) – эти молодые мастера практически в одно время пришли к новому пониманию возможностей традиционного художественного текстиля, что дало им возможность придать этому материалу новое звучание и заложить новые художественные методы в работе с ним. Последнее стало основой для рождения национальных школ художников, которые вслед за первым поколением продолжили начатое ими дело.

Творчество К. Тыныбекова и его единомышленника Д. Уметова дало толчок для нового явления в казахской и кыргызской национальных школах художественного текстиля советской Средней Азии. Последовавшие за ними художники успешно развивают эту традицию. Заслуга К. Тыныбекова и в том, что он основал национальную школу художественного текстиля «и оставил наследие не только в виде произведений искусства. Но и целую плеяду учеников, продолжающих его творческий путь в наши дни… Творческие результаты нового поколения мастеров художественного текстиля в конечном итоге сформировали новую эстетическую форму. Это выразилось как в искусстве монументально-декоративного и авторского гобелена, чия, войлока, так и в предметах и концепциях этнографического дизайна – авторской одежде, инсталляциях и перформансах. А самое главное – они смогли привнести в изобразительное искусство Казахстана новые символические категории, основанные на образах традиционной культуры» [11, с. 77].

Современная войлочная таписсерия актуализирует две древние техники – *технику «сырмак»* и *технику «текемет»*.

В *технике «сырмак»* в Казахстане работает также Ками Айткалиев (17.02.1946). Живописец-монументалист, график, член Союза художников Казахстана (1979), победитель Республиканского конкурса-выставки на нефтегазовую тематику (Гран-при за работу «Алғашқы мұнай» – букв.: «Первая нефть», 1,60 х 0,9, х. м., 2013), прошедшего в рамках 25-й сессии Энергетической хартии, К. Айткалиев, по признанию отечественных искусствоведов, по праву признан новатором, который обогатил традиционную ковровую *технику «сырмак»* в искусстве войлочной авторской таписсерии. Так он стал основателем нового направления в декоративно-прикладном искусстве Казахстана. Его называют продолжателем древней традиции инкрустированных войлоков.

В новационной пластике К. Айткалиева древнее искусство войлочной инкрустации обретает новое звучание. Развитие казахского искусства сырмаков посредством рельефной композиции в новой национальной пластике расширяет возможности народной традиции. Благодаря К. Айткалиеву *техника «сырмак»* в сфере профессионального искусства в формате рельефной скульптурной ком-

позиции на плоскости стала новационным прорывом в декоративно-прикладном искусстве Казахстана.

Сам художник признается: «С помощью сырмака можно хорошо передать казахскую национальную тематику… потому что войлок, являясь нашим народным материалом, он близок к нам, к нашему сердцу…» [12]. В одном из своих интервью художник говорит: «Сам я казах, все исходит из этого, из души. Войлок, как вы знаете, употреблялся в народном творчестве. Есть такой прием – сырмак, это цветные аппликации. Развивая эту технику, можно добиться многого» [13].

Одна из его значительных работ – таписсерия «Дина» (2,5 х 1,53 м) с изображением знаменитой казахской исполнительницы инструментальной домбровой музыки – кюйши Дины Нурпеисовой. Фигура домбристки изображена в рост. Пожилая женщина в традиционном казахском одеянии с домброй в руках изображена на фоне четырех кругов. На втором круге в окружении орнаментальных мотивов вышиты названия известных музыкальных домбровых пьес выдающегося музыканта: «Сегізінші март», «Жеңіс», «Бұлбұл», «Тойбастар», «16 жыл». В верхней части третьего круга, слева от головы Дины, по войлоку вышиты силуэты современного города с его домами и машинами, а справа – очертания прошлого – юрты, животные. Графичность и лаконичность стежков вышивки усиливают рельефность ковровой поверхности. Центральная фигура выполнена в технике аппликации «ткань по войлоку» в пастельных тонах. Тканевые аппликации также присутствуют и в других частях плоскости ковра. Ковер передан художником в дар Историко-краеведческому музею Атырауской области в 1992 году (ОФ-9804) [14, с. 296].

Мастер использует белый войлок и сам его окрашивает. Он играет объемом, цветом, отдавая предпочтение рельефу, который хорошо передается податливым войлоком. Мастер строит планы: «…в будущем у меня есть мечта – создать композицию, при которой происходит гармоничное соединение кожи и войлока, сейчас вынашиваю мысль в этом направлении. Существуют разные виды войлока, его цвета, в свое время наши предки смогли это сделать, почему бы и нам не применить в современном искусстве» [12].

Об К. Айткалиеве (17.02.1946) пишут, как о художнике «двухмерного пространства» [15]. Скульптурность композиций К. Айткалиева демонстрирует безграничные возможности нетканого материала.

Ставший в 26-летнем возрасте членом Союза художников СССР младший брат известного казахского художника К. Тыныбекова Құттыбек Жақыпов с честью продолжает традиции своего старшего брата. Он также валяет сюжетные войлочные ковры. Сейчас в арсенале художника более 60 гобеленов и войлочных таписсерий.

Его произведения хранятся в крупных музейных собраниях Казахстана, России, Туркменистана, а также в частных коллекциях. Его войлочные таписсерии «Құаныш» – «Радость» (140 х 115, 1986–2014), «Жеңімпаз» – «Покоритель» (155 х 155, 1986–2013), «Күрес» – «Борцы» (155 х 145, 2013), «Аударыспақ» – «Аударыспак» (160 х 135, 2015), «Темір қазық» – «Полярная звезда» (130 х 140, 2013), «Көктем» (115 х 0,95, 2012), «Күз» (125 х 120, 2012), триптих «Ойлан» – «Вызов» (104 х 138, 65 х 80, 65 х 80, 2015) – отражение традиционных техник и авторского

подхода, свойственного только ему. «В творчестве Куттыбека Жакыпова есть одно качество, отличающее его от многих других художников. В его произведениях трудно прослеживается эволюционная линия развития. Создается впечатление, что они выполнены разом в один определенный отрезок времени, и это несмотря на то, что между ранними и последними работами насчитываются, по крайней мере, несколько десятилетий. Как будто все творческие идеи, осуществленные в материале, изначально даны художнику, живут в его сознании, и ему только нужно «вынуть» их из памяти и воплотить в любой момент. В определенной степени это свойство проявляется и в народном традиционном искусстве, мастера которого из кладовой народной памяти черпают неиссякаемый источник вдохновения. Несомненно, для творчества Куттыбека характерны те же тенденции, но опираются они и на освоенные им навыки профессионального художника» [16, с. 48].

Самобытность этого художника выражается в двух основных составляющих. Во-первых, она имеет «монументальный характер формы и композиции… при этом работы Жакыпова остаются самостоятельными и самодостаточными художественными объектами, тем самым обнаруживая и свои сугубо станковые характеристики. Чисто прикладные задачи остаются, таким образом, за кадром. Они подразумеваются, но не являются обязательными» [16, с. 49].

Известный художник, заслуженный деятель искусств Казахстана, лауреат Государственной премии РК А. Аканаев отмечает, что важным достоинством творчества К. Жакыпова является «синтез достижений народного прикладного искусства кочевой цивилизации, древние традиции вкупе с достижениями современной цивилизации и новых технологий дают новые импульсы для мировоззрения, искусства и культуры. Куттыбек Жакыпов, как художник много лет творчески работающий, прекрасно знает, что воздействие на мироощущение человека через искусство, культуру многократно повышает возможность трансформации сознания, будит человека ото сна, возвращает человека к истинным ценностям; любви к Родине, ее народу и культуре» [17, с. 35–36].

Таким образом, творчество К. Тыныбекова, М. и К. Калкабаевых, К. Айткалиева, К. Жакыпова положило начало новому явлению в изобразительном искусстве Казахстана. Все мастера получили художественное образование и вошли в искусство войлочного ковроделия в 1970–1990-е годы. Это, собственно, первый этап в формировании отечественной школы авторской таписсерии из войлока. Их творчество питало народное искусство, его традиции, с которым они были знакомы сызмальства. Их профессиональный опыт и навыки лишь обогатили древнее искусство, придали ему новое звучание, что в итоге стало первым шагом к формированию отечественной художественной школы авторской таписсерии из войлока. Их работы тяготеют к ковровой композиции, цветовая палитра близка цветовым решениям казахских *текеметов*. В них авторы отдают предпочтение орнаментальной манере в композиционном пространстве ковра.

Современная авторская войлочная таписсерия Казахстана. Существование столь яркой традиции в пространстве казахской культуры активизирует творческие искания современных художников. В современном декоративно-приклад-

ном искусстве искусство войлочной таписсерии еще раз убедительно доказывает безграничные возможности древнего текстиля.

Увлечение работой над созданием войлочных таписсерий в Казахстане формирует творческие союзы из семейных пар. Среди современных профессиональных художников, работающих в этой сфере, – семья Бапановых.

Работая в основном *в технике «текемет»* – мокрого валяния, художники создают совершенно непохожие работы, которые отражают экспериментальные подходы, раскрывающие новые художественные возможности материала. Арт-объект «Кобылица» А. Бапанова представляет собой стилизованный силуэт лошади в профиль – это монументальная работа, которая воссоздает образ степной кобылицы гнедой в яблоках масти. Фигура животного передана в спокойном состоянии, она имеет преувеличенно большое туловище, короткие стилизованные конечности и черную гриву. Грива плавно спускается с головы по хребту в хвост. Она опоясывает фигуру лошади слева направо и придает ей форму завершенности и узнаваемости. И если Алибай, работая над очередным произведением, выполняет все этапы, начиная от эскиза – к картону и только затем приступает непосредственно к созданию своего творения, то Сауле счастливо опускает всю предварительную подготовку, однако это не сказывается на качестве ее ковров. Композиции ее произведений «всегда колористически и пластически выверены, включая разнообразные фактурные приемы» [1, с. 37].

Удивительным является факт использования в войлочных таписсериях С. Бапановой поделочных камней, что делает их похожими на казахские традиционные настенные войлочные ковры түскиіз (непременная часть приданого казахской невесты). Известно, что в качестве декоративных элементов эти ковры дополнительно украшались бисером, зеркальцами. Их наиболее архаичная П-образная композиция с лишенной каких-либо декоративных украшений, пустой серединой и обязательно неподшитым нижним краем свидетельствовала о важной символической роли, придаваемой этой вещи в казахской культуре и обрядах.

Войлоки С. Бапановой напоминают эти старинные образцы казахских түскиіз. Одна из ее последних работ – «Ғалам» – «Галактика» представляет собой соединенные в ковер 25 одинаковых практически правильных квадратных фрагментов из войлока. Фрагменты соединены с изнанки так, что заметны между ними зазоры. Все фрагменты непохожи друг на друга. Фрагменты темных цветов содержат внутри квадрат с вставкой из поделочного камня ровно посередине внутреннего квадрата и по его углам. Цвет темных квадратов: синий, коричневый, зеленый с протяжкой темно-бордового и черного, серый с протяжкой розового и темно-серого, коричневый с темно-зеленым. Рядом с темным квадратом соседствует квадрат светлого теплого цвета. Цвет светлых квадратов – от нежного едва уловимого розового до темно-розового и ярко-персикового. Если темные фрагменты-квадраты геометричны – посередине каждого фрагмента расположен еще один квадрат, то светлые квадраты содержат абстрактные фигуры, по их плоскости разбросаны камни: от 8 до 3. Фрагменты выполнены в технике нуноваляния с лоскутками натурального шелка. Работа изделия символизируя

идею рождения вселенной, отражает, в то же время, само существо казахского лоскутного искусства құрақ – собирание счастья и благополучия.

Другая работа С. Бапановой «Аксай» – «Поток» представляет собой струящиеся, сливающиеся в неудержимый поток горного ручья войлочные пряди, среди которых поблескивают поделочные камни, которые притягивают взгляд и «напоминают о прохладе его чистых прозрачных вод» [1, с. 37].

Казахстанский искусствовед М. Ф. Муканов называет Бапановых-старших основоположниками культурного феномена «эстетики минимализма» [11, с. 77]. Источником для вдохновения художников А. и С. Бапановых, по мнению искусствоведа, является казахская этническая культура. Глядя на работы супругов Бапановых, понимаешь, что питающим их творчество началом является народная мифология. Для них присуще не слепое, механическое копирование, но творческое переосмысление культурного наследия своего народа [11, с. 77].

Новая волна профессиональных художников, работающих с войлоком: Болат Бейисбеков и Мадина Ахметова, молодые художники Жупар Бейсенова, Ж. Сагинбекова, Гульшат Джураева, Наталья Баженова, Гульнар Жуваниязова, Жанат Табылдиева, Замзегуль Оралбаева, Анар Аубакир и др.

Еще один творческий тандем в области авторской таписсерии сформировался в семье Б. Бейисбекова и М. Ахметовой. Образность, наполняющая ковры художников, отсылают нас к «райским» и «героическим» временам.

Таписсерия «Қой үстінде боз торғай үялаған» (букв.: «Когда серые воробьи гнездились на овцах») (300 х 130) М. Ахметовой актуализирует мифическое «счастливое» время в истории казахов, когда скота было так много, что не было ни одного пустого клочка земли – везде были тучные стада – богатство кочевника, признак его успешной адаптации к окружающему ландшафту, и поэтому птицы гнездились на овечьем руне.

Таписсерия «Үш әлем» (букв.: «Три мира») (210 х 135) М. Ахметовой воспроизводит три сферы жизни, почерпнутые из тюркской мифологии: верхний, средний и нижний миры. В образе мирового дерева – Ұлы Бәйтерек (Великий Тополь) перед нами предстают не только три мира – Вышний мир, мир людей и животных, подземный мир – перед нами Время. Оно – в круговых завитках семи мощных ветвей дерева – коновязи, удерживающей небесный свод. Оно – в закрученных в спираль прядях цветной шерсти. Могучие ветви Великого Тополя – Оси Жизни на белом фоне напоминают то хребет животного, то рога благородного оленя или лося, а то вовсе завершаются стилизованным изображением животного – лани, козла, собаки. Силуэты в ковре очень напоминают петроглифы. Они схематичны, но достаточно хорошо узнаваемы. Осмысление времени у мастера представлено социальной вертикалью – *аруақ* (дух предка) – *ақсақал* – (белобородый старец) – *ұрпақ* (потомок).

Работы художников из Шымкента Б. Бейисбекова и М. Ахметовой отличают чистота и четкость линий, пастельная цветовая гамма с яркими цветовыми пятнами. Общим и, безусловно, существенным достоинством их «живописных» войлочных таписсерий, выполненных в *технике «текемет»*, является одно качество – монументальность.

Удивительно разные по технике исполнения и композиции таписсерии Жупар Бейсеновой. Ее работы отличают сочные цветовые пятна и в то же время строгие линии. Последнего она добивается при помощи арт-протиса и выкладки войлочных заготовок – *талдырма*. Жупар создает не только плоскостные работы, но и объемные цветочные композиции. Ее излюбленной, судя по работам, является именно цветочная тема. Ее маки, подсолнухи никого не оставят равнодушным. Отдельно стоят в ряду ее работ станковые полотна и работы, сюжеты которых навеяны пазырыкскими сюжетами.

В историко-краеведческом музее Южно-Казахстанской области хранятся также работы художницы Ж. Сагинбековой: «Караван судеб» и «Ғасырлар дауысы» – «Голос веков» [18]. Обе таписсерии имеют как асимметричную композицию центрального поля, так и асимметричный бордюр. Художница, комбинируя крашеную шерсть с некрашеной, добилась удивительного эффекта сходства с традиционными казахскими войлоками. Цветовое решение обеих работ выполнено в рамках традиционных казахских *текеметов*.

Член Союза художников, лауреат премии Фонда Первого Президента РК Гульшат Джураева отдает при работе с войлоком предпочтение абстрактной манере. Выпускница КазНАИ им. Т. Жургенова, она имеет квалификацию магистра дизайна по специальности «декоративно-прикладное искусство».

Ученица С. Бапановой, она так же, как и ее учитель, старается показать все возможности шерсти в сочетании с натуральным шелком и синтетическими материалами. Обращаясь к традиционной технологии и методам, художница бережно относится к наследию своих предшественников. Ее излюбленные сюжеты связаны с природными объектами. Работы выполнены в основном в технике нунофелтинга: «Лунный вечер», «Зима», – сочетание шерсти с шелком отличают нежные, почти воздушные цвета. Работу «Оазис» отличает смелость цветовых пятен в контрасте: красное с фиолетовым, розовое с черным. Вместе с тем в этой таписсерии прозрачно-бирюзовый отдает в сочетании с яркими красками томностью летнего зноя. В таписсерии «Весеннее счастье» художница, помимо валяния, использует технику арт-протис – прошивку с вышивкой, украшение бисером, метод «шибори».

Работы Г. Джураевой оставляют яркие запоминающиеся образы. Цвет в ее работах отличается нежностью, навевает томную грусть. Ее работы выставлялись в России, Украине, Польше, Аргентине, Узбекистане. Авторские таписсерии Г. Джураевой хранятся в частных коллекциях Австралии, Америки, Польши, Великобритании, в Национальном музее Аргентины и в других странах.

Аутентичным в профессиональном искусстве войлока представляется творчество художницы из Акмолинской области Замзегуль Ниетжановны Оралбаевой. Ее учителями были целиноградские профессиональные художницы Гончарова Галина Степановна (живописец) и Хохлова Татьяна Ивановна (ум. в 1998 г.). Обе художницы приезжали в родное село (тогда совхоз «Красный флаг») Замзегуль для покупки у местного населения шерсти из г. Целиноград (ныне столица Казахстана – г. Астана). Совсем юная Замзегуль познакомилась с ними и стала приезжать для обучения в город. По ее словам, она начала брать уроки войлоковаляния у художниц с 17 лет. Затем она продолжила обучение в

Алматинском художественном училище им. О. Тансыкбаева на отделении прикладного искусства по специальности «художник по колорированию ткани».

Сегодня З. Н. Оралбаева – член Союза художников, дипломант казахстанского конкурса «Шабыт», президент общественного фонда «Дала арулары», победитель международного фестиваля «Узоры жизни на войлоке» в номинации «Лучшее изделие из войлока» Республики Тыва Российской Федерации (2013). Ее работы находятся в фондах Национального музея Республики Казахстан, галереи «Шежіре», Всемирном банке развития г. Астаны, в частных коллекциях Казахстана, России, Прибалтики, Канады, Америки и Турции.

Художница работает с необработанной шерстью в смешанной технике с использованием приемов мокрого валяния и иглопробивной техники. Сначала она валяет из немытой некрашеной шерсти основу. Затем прядями из некрашеной овечьей шерсти контрастного цвета и конского волоса наносит и вбивает иглой в фон, словно живописец наносит мазки на холст. Техника фальцевания способствует более детальной проработке композиции и отдельных ее элементов. Она сообщает таписсерии живописность. Художник использует такие приемы и техники, как «шерстяная живопись», «нитяная графика», отщипывание волокна, набрызги, скручивание, цветовая и тональная растяжки, эффект рельефа, лессировка.

В одном ряду с пейзажами «Весна» (триптих, 2011), «Листопад» (2001), «Березы» (2011), с реалистическими изображениями животных «Белое и Черное» (2012) у З. Н. Оралбаевой есть сюжетные работы: «Беркутчи» (2010) и ковры, смысловое содержание которых соотносится с образами и мифологией казахов. Работы «Млечный путь» (2010), «Степные легенды» (триптих, 2011), «Ось Вселенной» (2010), «Перекати-поле» (2008), «Колесо времени» (2012) поражают своим ярким эмоциональным воздействием. «Ее войлочные полотна насыщены смутными воспоминаниями о древней культуре и истории казахов», – замечает Р. Ергалиева [19, с. 5].

В ее работах осязаемы бушующий поток воды – «Паводок» (2002), знойность пустыни и тяжелое дыхание коней, испытывающих жажду, – «Бетпак дала» (2004), поток несущихся во весь опор сайгаков – «Ураган сайгаков» (2009), осеннее увядание дерева, звук опадающей листвы – «Листопад» (2001). Ей органично присущи тонкая лиричная чувственность и эпическая торжественность.

Известный отечественный искусствовед Р. Ергалиева очень точно оценивает работы художницы: «Ее войлочные композиции подчеркнуто воссозданы как часть природы, но прочувствованной и созданной человеком. Отсюда и живые ритмы, и теплые тона, и неровные, мягко рванные контуры, распластывающие войлок на стене и на полу… это скорее художественный ход. Ведь вечно человеческое – эстетизация мира – насквозь пронизывает каждый «штрих» в ее работах» [19, с. 5].

Таким образом, можно смело утверждать, что современная авторская войлочная таписсерия в Казахстане развивается на основе техник традиционного казахского войлочного ковроделия (мокрое валяние, инкрустация и аппли-

ция). Наряду с ними в войлочной таписсерии присутствует также новые техники в виде арт-протиса и фальцевания.

***

Современное искусство художественного войлока в Казахстане развивается в форматах народного искусства, художественного промысла, креативных индустрий, а также в творчестве профессиональных художников – авторов войлочных таписсерий.

Сегодня художественный войлок использует новые для себя композиционные решения (монокомпозиция, диптих, триптих, полиптих) и образно-пластические решения (живописание шерстью по войлочной основе) изобразительного искусства, обогащает его новым дыханием благодаря возможности шерстяного волокна в русле новых техник – арт-протис, фальцевание, нуноваляние, шибори. Авторские войлоки и текстильные композиции обретают объем в экспериментальных поисках ремесленников и профессиональных художников.

Для отечественной войлочной таписсерии характерны процессы, которые придали «живописно-пластическим исканиям художников гибкость и широту», которые в результате вызвали «интенсивное творческое соприкосновение отдельных видов и направлений искусства» [20, с. 7].

В оценке современной войлочной Р. Ергалиева очень точно замечает, что современные казахские художники наследуют традиции древнего искусства художественного войлока, соединяя «новации, свободу декора изделий с сохранением традиционной технологии» [19, с. 5].

Казахстанские мастера продолжают в основном сохранять традиции войлоковаляния древнего наследия степного пояса Евразии и в то же время ни в чем не отстают от мировых процессов в искусстве войлочного ковроделия и могут достойно конкурировать с ведущими специалистами-фельтмейкерами.

Список использованных источников

1. Ли К. Возможности материала // Декоративное искусство стран СНГ. № 2 (413). – 2012. – С. 34–39.
2. Валуйская Н. Перевал Сауле Бультриковой [Электронный ресурс]. Казахстанская правда. 13 июня 2014 года. – С. 20.
3. Калинина А. Курасбек Тыныбеков // Құрасбек Тыныбеков. Альбом. Құрастырушы Қ. Тыныбекұлы. – Б. м., б. г. – 235 с. – С. 13–17.
4. Тыныбеков Құрасбек. Альбом. Құрастыр. Қ. Тыныбекұлы. – Б. м., б. г. – 235 с.
5. Қамытбек З. Құлагер тағдыр Құрасбек. Оған «у беріп өлтірілген» деген диагноз қойылды [Электронный ресурс]. URL: http://www.oinet.kz/news/omir/i155516.02.2015 | 14:41 (дата обращения: 21.12.2024).

6. Зоренко Л. Мурат Калкабаев. Караганда [Электронный ресурс] // Декоративное искусство СССР. № 1 (324) 1984. // Публикации. Сайт художника М. Калкабаева. URL: http://m-kalkabaev.ru/?page_id=1136 (дата обращения: 01.10.2024).
7. Иванина Н. О художнике. Мурат Калкабаев [Электронный ресурс]. URL: http://m-kalkabaev.ru/?page_id=52 (дата обращения: 01.10.2024).
8. Южно-Казахстанский областной музей. Калкабаев Канат. Текемет «Невеста». 1994. Текемет «Самғау» – «Парение» (1994) ЮКОМ, кп 15935, кооф 2061.
9. Стриженова Т. Современный гобелен и его проблемы // Декоративное искусство СССР. – М.: Советский художник, 1982. – № 5. – С. 84–85.
10. Кишкашбаев Т. А., Шкляева С. А. Прикладное искусство // Галимжанова А. С., Глаудинова М. Б., Кишкашбаев Т. А., Шкляева С. А., Муратаев К. К., Елеукенова Г. Ш., Барманкулова Б. К. История искусств Казахстана. – Алматы: Издат-Маркет, 2006. – С. 201–210.
11. Муканов М. Ф. Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана. Дисс. на соиск. степени. доктора философии (PhD). – Алматы, 2016. – 173 с.
12. Ками Айткалиев. 10.08.2016 23:45 [Электронный ресурс] // KazArt. URL: http://kazakh-tv.kz/ru/programms/viewArchive?id=12517 (дата обращения: 07.12.2024).
13. Джабукбаева М. Сырмакская правда [Электронный ресурс] // Экспресс К. № 198 (16346). 25.10.2007.
14. Атырау облысы тарихи-өлкетану мұражайының археологиялых, этнографиялық коллекциялары. Ғылым каталог /Археологические, этнографические коллекции историко-краеведческого музея Атырауской области. Научный каталог. – Атырау, 2016. – 319 с.
15. Аа – Ак // Реестр профессиональных художников Российской империи, СССР, «русского зарубежья», Российской Федерации и республик бывшего Советского Союза (XVIII–XXI вв.). – URL: http://painters.artunion.ru/2-01-1.htm (дата обращения: 19.06.2024).
16. Ли К. Куттыбек Жакыпов. Особенности авторского стиля // Жақыпов Құттыбек Тыныбекұлы. – Алматы: ЖШС «Интерпринт», 2016. – С. 45–50.
17. Жақыпов Құттыбек Тыныбекұлы. – Алматы: ЖШС «Интерпринт», 2016. 184 б.
18. Южно-Казахстанский областной музей. Сагинбекова Ж. 1994. Текемет «Караван судеб». 1994. ЮКОМ, кп 15499, кооф 1961; Сагинбекова Ж. «Ғасырлар дауысы». 1995. ЮКОМ, кп 15736, кооф 2007.
19. Ергалиева Р. А. О войлоках Замзегуль Оралбаевой / Р. А. Ергалиева // Оралбаева Замзегуль. Киіз. Войлок. Felt. – Астана: б. и., 2012. – 35 с.
20. Уваров В. Д. Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса: дисс. ... док-ра искусст-ния. – М., 2000. – 414 с.

3.2 Ковер как медиум культурной памяти: визуальные стратегии современных художников

Жанерке Шайгозова, Хадиджа Асадова

Настоящий раздел посвящен сравнительному семиотическому анализу художественных практик современных художников Казахстана и Азербайджана, в творчестве которых образ традиционного ковра приобретает новые визуальные и смысловые измерения.

В фокусе исследования находятся произведения казахстанских художников Алибая Бапанова, Асель Сабыржанкызы и Гулназым Омирзак, а также азербайджанских художников Арифа Гусейнова, Фаига Ахмедова и Фарида Расулова.

Цель исследования заключается в выявлении визуальных стратегий репрезентации ковра как медиума культурной памяти, а также в определении механизмов трансформации традиционного текстиля в современный художественный объект.

Ковру и в более широком смысле ковровым изделиям тюркских народов посвящен значительный корпус научных исследований [1–6 и др.]. В этих работах рассматриваются вопросы происхождения и эволюции ковроткачества, технологических особенностей изготовления, эстетики орнамента, семантики символов, а также роли ковра в системе традиционной культуры, ритуальной практике и социальной коммуникации.

Анализ обозначенных исследований позволяет рассматривать ковер как визуальный текст, в котором посредством орнамента, композиции, фактуры и цвета кодируются представления о мире, коллективной памяти и культурной идентичности.

В этом смысле ковер выступает своеобразным медиумом культурной памяти, обеспечивающим сохранение и трансляцию ценностей, мифологических представлений и исторического опыта сообщества. Именно этим качеством объясняется его особый статус в традиционной культуре. Ковер является символом благополучия и достатка (в казахской культуре он входит в систему концепта «жеті жақсы» – «семь сокровищ»), обязательной частью приданого, важным элементом семейной и похоронной обрядности, а также пространственной моделью мироздания.

Подобно казахской традиции, в Азербайджане ковер сопровождал человека на протяжении всего жизненного цикла. Он использовался в оформлении жилища, входил в состав приданого невесты, участвовал в свадебной и семейной обрядности, служил показателем благосостояния семьи и художественного мастерства хозяйки. Вместе с тем азербайджанская традиция отличается развитой системой региональных ковровых школ (Карабахской, Кубинской, Ширванской, Гянджинской, Тебризской и др.), каждая из которых сформировала собственный художественный язык, узнаваемый по композиции, орнаментике, колористике и технике исполнения.

Благодаря высокой семиотической насыщенности образ ковра сохраняет свою актуальность и в современном искусстве, где становится инструментом художественной рефлексии над вопросами культурной памяти, идентичности, глобализации и взаимодействия традиции с современностью.

Тому пример творчество художников Казахстана и Азербайджана, чьи произведения снова и снова репрезентируют практически безграничные его возможности в выражении новых смыслов. Современные художники вносит свое видение в осмысление этоса традиционного ковра, а культуролого-искусствоведческий анализ этого процесса представлен в работах ряда отечественных и зарубежных ученых.

Например, исследование Д. Е. Онуфриенко о творческом методе и особенностям произведений монгольского художника Мунхсоёла Батсуха, квалифицирующегося на синтезе практик традиционного войлочного ковра и мифопоэтического дискурса кочевой культуры [7]. Ковер как инструмент «мягкой силы» представлен в исследовании Л. Терновой [8]. Автор считает, что мировая история полна примеров удивительной жизнестойкости текстильных произведений агитационного дизайна, так как «ткацкие метафоры пронизывают не только наш язык, но и сознание» [8, с. 74].

Наиболее близкими к тематике настоящего исследования выступают работы С. А. Шкляевой [9], Л. Б. Ескожиной и Р. Каргабековой [10] и Е. Сластновой [11]. Статья казахстанского искусствоведа С. А. Шкляевой посвящена анализу творчества Алибая Бапанова, где ученый характеризует творческие стратегии художника в контексте деконструкции, контекстуальности, концептуальности, иронизма и интертекстуальности. В фокусе Л. Б. Ескожиной и Р. И. Каргабековой творчество современных казахских художников, где текстиль проявляется как средство самоидентификации и выражения экологического сознания.

В работе Е. Сластновой [11] представлена подборка произведений разных художников, чье творчество сконцентрировано на коврах. Это работы Кристофа Кинтера, Давида Форта, творческого тандема Крейга Литтала и Блэйка Уайтхеда, Рамзана Кана, Бабак Голкара и многих других художников с разных стран мира. Анализируя их творческие работы, автор выделяет семь направлений технологической деконструкции: «Ковер сохраняет изначальный вид», «Ковер как фон/холст», «Деконструированный ковер», «Ковер с измененным узором», «Ковер, соединенный с другим материалом», «Ковер разрезанный» и «Ковер покрывающий».

В рамках первого направления художники сохраняют изначальный вид ковра, усиливая художественный образ произведения за счет дополняющих элементов (Кристоф Кинтера «Невесомость», 2012; Давид Форт «Осмысление», 2009 и др.). Второе направление представлено работами художников, которые используют полотно ковра как холст или фон (Рамазан Кан «Чувствовать себя как дома», 2019; Бабак Голкар «Пространство переговоров № 10», 2009–2011 и др.). В рамках следующего направления художники работают непосредственно с ковром, изменяя его форму (Назгол Ансариния «Починка ковра», 2010; Али Чаабан «12 PM Class», 2019 и «Немыслящее большинство», 2019). Четвертое направление характеризуется «вмешательством» художников в саму структуру

ковра, искажая традиционную орнаментальную систему (Фаиг Ахмед «Сомнения?», 2020 и «Традиции в пикселях», 2010; Асиф Миан «Деревня кусает себя», 2023; Шакир Гекчебаг «Без названия», 2013 и др.). В рамках пятого направления художники стремятся установить диалог ковра и совершенно противоположных ему материалов – бетон, металл и др. (Рамазан Кан «Uar Olma Acisi», 2021; Рената Лукас «Sin Titulo», 2010 и др.). Шестое направление демонстрирует произведения художников, где ковер деконструируется практически полностью (Фархад Мошири «Летающий ковер», 2007; Рашед Аль Шашаи «Вкусно», 2015 и др.). И, наконец седьмое направление характеризуется стремлением художников к созданию текстуры из ковра на предметах путем их полного покрывания (Петр Рейхет «Ковер-самолет», 1989; Дэбби Лоусон «Персидский медведь», 2024 и др.).

Как показывает творчество обозначенных художников, ковер, обладая «самостоятельной художественной и культурно-исторической смысловой нагруженностью» [11], в процессе художественного переосмысления и нового контекстуального прочтения приобретает дополнительные смысловые качества.

Для данного исследования значимой является попытка Е. Сластновой систематизировать основные направления осмысления глобальной проблематики «ковер как арт-объект». Предложенная классификация демонстрирует постепенное изменение статуса ковра – от традиционного предмета текстильной культуры к сложному объекту современной визуальности, функционирующему в поле искусства, дизайна и культурной коммуникации.

На наш взгляд, данная система открыта для дальнейшего развития, поскольку практика современного искусства постоянно предлагает новые формы работы с ковром: от переосмысления орнаментального языка до создания инсталляционных, цифровых и междисциплинарных проектов. Неисчерпаемость творческого потенциала ковра обусловлена его двойственной природой, сочетанием материальности, исторической памяти и способности генерировать новые культурные смыслы.

Традиционный ковер как особый вид визуальной коммуникации (к постановке вопроса). В современной гуманитарной науке в области исследования текстиля – археологического, традиционного и современного – все более отчетливо проявляется переход от понимания ткани как сложного культурного медиума. Текстиль рассматривается как своеобразный «архив культуры», в котором фиксируются исторический опыт, мировоззренческие представления, социальные отношения и эстетические нормы определенного сообщества.

Поскольку в текстиле главенствующую роль занимает орнамент, то в этом контексте особый интерес представляет традиционное понимание орнамента в казахской культуре, где узор воспринимался как носитель определенного смысла, подлежащий интерпретации. В народной традиции существовало представление о том, что орнамент читается («оқылады»), поскольку каждый мотив обладал символическим значением и был связан с определенными представлениями. Представление об орнаменте как о визуальном языке отражено и в самом традиционном отношении азербайджанских мастеров к процессу соз-

дания ковра. Ковровщица не просто воспроизводила устоявшиеся мотивы, а через их комбинацию выражала определенные идеи и образы.

Отсюда, для нас «образ ковра – это образ мира, и, наоборот, природа – это огромный ковер, вечно расстилающийся перед глазами путника», удачно подмечают составители каталога, посвященного творчеству Рувима Мазеля [12, с. 36]. Поддержкой этой мысли служат исследования Д. Арзютова по алтайскому ритуальному ковру – ширдек в контексте теории гетеротопии Мишель Фуко [13]. Ученый, анализируя иконографию ширдек пишет, что ковер – это зеркало присвоенного пространства, введение структуры и некоторой иерархии в ритуале [13, с. 93]. То есть алтайский ширдек, это отражение идеального мира, порядка, гармонии, символического управления сакральной территорией, где каждый элемент играет свою роль и несет определенную информацию.

В научной литературе не раз озвучивалась мысль о том, что информационный код, заложенный в артефактах традиционного искусства, находясь в режиме «ожидания» транслирует субъекту информацию через разные визуальные формы [14–16 и другие].

Среди важнейших коммуникативных качеств произведения искусства как текста (в данном случае ковра) специалистами отмечается «соответствие художественного текста (произведения искусства) литературному первоисточнику» [17, с. 119]. Первоисточником для создания ковров в традиционный период, безусловно являются представления о вселенной, окружающем мире, мифология и фольклорные мотивы. Об этом Л. Керимов пишет: мотивы и узоры, которые были применены в тех или иных произведениях искусств XV–XVI вв. появились намного раньше, то есть мотив, прежде чем попасть в круг коврового орнамента, живет в фольклоре, народных сказках и литературных произведениях [1, с. 61].

В этом плане яркими примерами могут служить некоторые орнаментальные мотивы тюркской ковровой традиции: в азербайджанских коврах верни главным мотивом выступает дракон, а в науке такие ковры принято называть «драконовые». Истоки изображения дракона на коврах специалисты связывают с азербайджанским скотоводческим фольклором Карабаха и Газаха. Все поле ковра образуется с помощью геометрического элемента в виде латинской буквы S, которые выстраиваются в простую композицию в горизонтальном и вертикальном направлении. Этот элемент называют «астан» и он представляет собой стилизованное изображение дракона. По мнению специалистов, «астан» – это искаженная форма «астар» или «аждар», восходящая к турецкому «аждар»-дракон. Согласно народным представлениям, драконы символизируют воду и приносят изобилие, а также как оберег отпугивают злые силы. Дракон воплощает в себе защиту, а также достаток и изобилие [18, с. 88].

Аналогичный пример, связывающий орнаментальный мотив с народными представлениями и фольклором можно найти и в казахской культуре. В ковре, называемом «адай кілем» исследователь ковроткачества казахов Западного Казахстана Р. Карутц рогообразные орнаменты с заостренными концами отождествляет с наконечниками стрел, приводя народные представления об огнен-

ных стрелах (молния, громовые стрелы), которые являются продуктом небесной битвы ангела, управляющего тучами и чертом [6, с. 114].

«Внутренняя сила» же ковра в этом процессе давала мастерицам прошлого бесконечное множество версий варьирования сюжета-мотива, которое не утратило актуальности и в XXI веке, что ярко и самобытно демонстрирует творчество казахских и азербайджанских художников.

Ковер как арт-объект: выстраивание новых смыслов визуальной коммуникации. Для Алибая Бапанова традиционный казахский текстиль уже давно стал источником вдохновения, а его стиль специалисты правомерно называют синтезом авангарда с фольклором. Для него ковер – это фундамент, точка опоры и способ коммуникации с миром, со зрителем. Показательны в этом плане выставки «Кочующие фрески» (2019) и «Аспан мен жер» (2021). На первой выставке автор представил 16 войлочных полотен – в основном абстрактных композиций, выполненных в технике ручного валяния. На второй выставке название, которой восходит к Мировым началам – Небу и Земле художник уже показал расширенный репертуар произведений, где использованы тканые ковры и фрагменты вышитых изделий. Среди традиционных безворсовых ковров художник в качестве холста использовал, так называемый арабы кілем, ковер в технике орама и фрагменты вышитых ковров тұскиіз.

Произведение «Забытый тұлпар» (2021) выполнено на фоне уже ветхого от времени арабы кілем (Рисунок 1). Этот ковер, перенятый от центральноазиатских арабов, стал одним из значимых маркеров казахской идентичности, символизируя семейное счастье. На фоне ковра художник акриловыми красками светлых тонов в западно-казахстанском стиле надгробных камней – құлпытас изобразил конский остов. «То есть ковер выступает символом перехода из физического мира в потусторонний» [19 и др., с. 50].

Два главных мотива ковра – алабас (пестрая вершина) и өрмекші (паук) служат фоном силуэтного рисунка, просвечивая сквозь акрил они еще больше усиливают эффект изображаемого. Соединение в одной работе таких констант как ветхий ковер с мотивами алабас – символ мировой горы и паук – символ связи между мирами [20], а также забытый небесный скакун в виде құлпытаса, с одной стороны, подчеркивают драматизм художественного повествования, а с другой соединяют воедино время культуры, прошлое и настоящее. Об этой работе Алибая Бапанова известный казахстанский искусствовед Светлана Шкляева, правомерно пишет: «…перед нами своеобразный авторский реквием по важному участнику тюркской мифологии – тұлпару – крылатому фантастическому коню, волшебному скакуну, помощнику героев сказок и эпоса, сложившихся в далекой кочевнической жизни» [9, с. 23].

Другая работа Алибая Бапанова «Архетипы» (2020) представляет собой еще один творческий эксперимент художника с казахским безворсовым ковром (Рисунок 2). Здесь автор, соединив акрил и ковер изобразил, вытянутую по горизонтали S-образную фигуру, в которую вписаны два образа – мужской и женский. Эти образы соединены изгибающейся линией в единое существо, которое С. А. Шкляева квалифицирует как полиморфный образ [9].

В целом, работы Алибая Бапанова можно причислить к такому направлению как «ковер как холст/фон» по классификации Евгении Сластновой (Сластнова).

Ковер как система, культура, история выступает в творчестве именитого азербайджанского художника Арифа Гусейнова, что особенно ярко проявилось на выставке «Узелки времени» (2025, Азербайджанский национальный музей ковра). На этой выставке художник представил 24 композиции, где каждая из них демонстрирует этапы создания традиционного азербайджанского ковра через историю одной семьи.

В этих композициях автор, виртуозно соединяя техники ковровых мотивов, элементы миниатюры и книжной графики повествует о жизни одной семьи с момента ее создания. На первой композиции (Рисунок 3) зритель видит начало начал – встречу двух космических стихий – юного пастуха и прекрасной девушки искренняя любовь, которых в конце концов порождает великолепный ковер с волшебной птицей Симург.

Художник на уровне визуальных метафор сравнивает создание семьи с процессом создания ковра, ведь обе константы – это идеальная модель микрокосмоса, концентратор традиций и носитель духовности (Рисунок 4). Можно сказать, что для художника принцип построения жизни соответствует принципу создания модели космоса, наследуемой и передаваемой в виде стереотипа жизнедеятельности – семейной традиции ковроткачества.

Вместе с тем, художественный язык Арифа Гусейнова уникален и самобытен тем, что в первую очередь его авторская графическая техника ориентирована на передачу структуры ковровых узелков. То есть содержание произведений и художественная техника в творчестве Гусейнова синхронизируются и поистине воплощают собой узелки времени. Художник на практике смог ярко и самобытно показать, что метафора работает через образы [21, с. 30].

Даже, при том, что творчество Гусейнова трудно определить к какому-либо направлению, выделенных исследователем Сластновой ковер в его произведениях главная творческая константа, позволяющая выстраивать диалог не только со зрителем, но и временем. Именно его творчество демонстрирует зрителям новую грань осмысления процесса создания Ковра идентичному рождению Семьи.

Ковер и его этос «волнует» и целую плеяду молодых художников Казахстана – Асель Сабыржанкызы и Гулназым Омирзак, а также Азербайджана – Фаига Ахмедова и Фарида Расулова. Асель Сабыржанкызы (творческий псевдоним Ассоль) – молодая художница, которая использует ковер в качестве холста, создавая портреты знаменитых тюркских женщин, собирательные образы и мифологические персонажи.

В 2023 году 14 полотен художницы были представлены широкой публике в астанинском Центре современного искусства Kulanshi в рамках выставки «QAZAQ CONTENT». По работам, представленным на этой выставке видно, что для художницы ковер не простое убранство интерьера, а часть национального кода, целый мир.

Особенность техники или типа деконструкции по Сластновой (ковер как холст/фон), выбранной художницей предупредило специфику изображаемого: сквозь четкий реалистичный рисунок образов проступают замысловатые узоры ковра, создавая эффект воздушности, иллюзорности (Рисунок 5–6). На Рисунке 5 на фоне зеленоватого в гамме ковра Ассоль изобразила мифологический образ Жер-Ана (Мать-Земля) в сакральном для казахов женском головном уборе – кимешек с наполненной пиалой в руках. Полотно насыщенно символическими знаками – полная пиала – символ достатка, изобилия и богатства; кимешек – знак высокого статуса, божества, а распустившиеся бутоны – это символ плодородия, созревания.

Обращение художников текстиля к архетипическим образам моделей тюркского мироздания, таких как Мировая гора, Древо жизни, Жер-Ана, Жеруйык и множество других специалисты связывают с процессом перехода «от эпического к метафизическому» [22, с. 74]. Рисунок 6 – портрет известной исторической личности Бопай ханым, которая была одной из влиятельных женщин в истории средневекового Казахстана. В целом, в творчестве Ассоль поражает умение автора гармонично «вписаться» в строй ковра, использовать его потенциал как художественного текста для создания нового, современного, актуального.

Еще одна молодая художница Казахстана – Гулназым Омирзак работает в традиционной казахской вышивальной технике біз кесте. В рассматриваемом аспекте привлекает работа «Айлы кеш» (Рисунок 7), где художница великолепно обыграла сюжет с традиционным П-образным тускиизом. У основания изделия она поместила две лежащие фигуры влюбленных головами к друг другу, а сверху изобразила полумесяц. Интересно, как художнице удалось обыграть фон картины – тускииз с двумя огромными розетками решены в одной стилистической манере, а по бокам с помощью других узоров Гулназым наметила занавес. В отличие от ее других работ, эта картина решена в традиционно спокойных тонах, лишь фигуры влюбленных и луна представлены в светло-бежевых тонах, акцентируя внимание зрителя.

В совсем другой ипостаси предстает ковер в творчестве интереснейшего художника Азербайджана Фаига Ахмеда. Инсталляцию «Ковер 10 (-35)» (Рисунок 8) сам художник называет самым масштабным проектом, где, работая в унисон с мастерами он смог перенести узоры ковра в новую плоскость, даже можно сказать в новую реальность.

На конструкцию в виде традиционного станка натянуты нити основы, с нижней части сплетено начало ковра полотно, которого словно постепенно исчезает, оставляя только элементы узоров. То есть ковер расслаивается в пространстве, и зритель может воочию лицезреть его отдельные элементы, мотивы, узоры. Сам художник об инсталляции говорит следующее: работа была создана под влиянием изучения планковской длины. Планковская длина 10(-35) является пределом расстояния, меньше которого сами понятия пространства и длины перестают существовать. Эта единица измерения непосредственно связана с планковской эпохой – самым ранним отрезком истории Вселенной, временем становления и выброса больших энергий [23].

Как известно из теории культурного кода, а здесь ковер – это, безусловно код, текст требует дешифровки для понимания его сути. В этой работе, на наш взгляд, Фаигу Ахмеду удалось приблизить зрителя к пониманию визуального кода азербайджанского ковра или говоря иначе, дать возможность по-новому посмотреть на ковер как средоточия тайн Вселенной. Не зря, специалисты творческие работы Фаига Ахмеда называют визуальной головоломкой, а в технологическом плане его можно отнести к направлению «деконструированный ковер».

Другая работа художника Gautama (2017) представляет собой тканый ковер, но в этом проекте его привычная орнаментальная структура словно расплавляется, теряя устойчивость и переходя в текучее состояние (Рисунок 9). Художник, как бы работает с материалом изнутри, доводя до состояния деформации и смыслового сбоя.

Центральное место в этом произведении занимает деконструкция ковра, где сохраняются узнаваемые признаки традиционного изделия, однако его форма утрачивает геометрическую упорядоченность. Текстура и орнамент словно расползаются, закручиваются и растворяются. Тем самым художник демонстрирует способность ковровой традиции к трансформации и переосмыслению.

Если в традиционной культуре ковер выступал символом устойчивости, порядка, семейной памяти и культурной преемственности, то в интерпретации Ахмеда он, напротив, представлен в нестабильном и переходном состоянии.

Подобная художественная стратегия особенно значима в контексте исследования лиминальности и трансформации культурных кодов. Работа показывает, что один и тот же ковер способен выполнять противоположные функции: быть одновременно носителем коллективной памяти и инструментом критического осмысления традиции.

Другой, не менее известный азербайджанский художник Фарид Расулов и его творчество пронизано искренней любовью к ковру. Один из интереснейших проектов «Тысяча и одна сказочная комната» художника является серией работ, посвященных ковровым интерьерам. Свои работы художник создает с помощью цифровых инструментов, позволяющих реализовать самые смелые и актуальные проекты. В рамках обозначенного проекта художник создал более тысячи дизайна комнат, сочетающих не только узоры азербайджанского ковра, но персидские, китайские, индийские и европейские орнаменты. В творчестве Расулова, на практике находят подтверждение мысли М. Селивачёва о культурологической универсальности орнамента, его возможностях одинаково полноценно действовать в поэзии, музыке, архитектуре, богослужении и т.д. [14].

По признанию самого художника в интервью Наталье Бабинцевой [24], он в этом проекте стремился продемонстрировать диалог Востока и Запада, ведущего к созданию Рая на Земле. Работа «Лев в ковровой комнате» (Рисунок 10) выполнена с применением ярких и контрастных узоров безворсовых ковров, которые буквально заполнили все пространство, стены, потолок, мебель, предметы интерьера и освещения. В центре композиции автор поместил белоснежного царя зверей – льва взор, которого направлен вдаль. Кажется, что

лев Расулова, словно сойдя со старинного бакинского герба стережет/оберегает ковровое царство?!

Это, возможно и вызов представлениям о ковре как исключительно утилитарной вещи. Ведь, ковер Расулова – это произведение архитектуры, скульптуры и текстильной живописи, т.е. его работы можно смело причислить к такому направлению как «ковер покрывающий».

Как представлено, в исследовании ковер выступает источником вдохновения и генерирования новых смыслов: в одних работах ковер помогает оживлять древнейшие архетипы и мифологические образы, в других процесс его создания сравнивается с Семьей, его теплотой, уютом и выступают равнозначными культурными константами (социальная метафора); в следующих он деконструируется, с одной стороны, чтобы показать его значимые единицы – сакральные знаки и символы, порой теряющиеся в общем плане многоцветия ковра, а с другой этот прием может демонстрировать деконструкцию идентичности, культуры, памяти.

То есть, выражаясь словами Фариды Мир-Багирзаде традиционно ковер несет в себе определенную кодировку, некий посыл из поколения в поколение [25, с. 106]. Это в полной мере показывает творчество современных художников Казахстана и Азербайджана. Для них этос традиционного ковра еще не исчерпан, он и сегодня выступает источником вдохновения, средством самовыражения и специфическим способом коммуникации. Именно, последнее для нас выступает главным, ведь «произведение искусства есть «предмет», имеющий смысл исключительно в поле коммуникации, то есть в поле диахронного общения автора со зрителем или синхронного общения зрителей по поводу этого «предмета» [26, с. 13].

В работах анализируемых художников коммуникация выражается в самых разных художественных формах и способах. В одних случаях, художники декодируют ковер (Фаиг Ахмед), в других демонстрируют его исконную поливариативность (Алибай Бапанов, Фарид Расулов, Ассоль), а также используют ковер как язык метафоры семьи, духовного пути и роста (Ариф Гусейнов, Гулназым Омирзак). И здесь не имеют значения технологии или способы создания художественного произведения. Главным является лишь суть визуального сообщения, а его глубина, как известно не зависит от технологий и способов выражения.

Таким образом, на наш взгляд, культурно-коммуникативный акт, выстраиваемый художниками через обыгрывание сюжетов с традиционными коврами или их трансформацию, представляет собой манифестацию «опыта культурной идентичности, который во многом связан с визуальными способами его формирования, закрепления и передачи, иначе говоря, основан на процессах и «механизмах» культурно-семиотического трансфера» [26, с. 20]. То есть символическая нагруженность работ современных художников достигается за счет апелляции к прошлому и ковер здесь передает монументальность и несокрушимость традиции в глазах зрителей.

Творчество художников Казахстана и Азербайджана, работающих условно назовем в лоне проблематики «ковер как арт-объект» представляет собой достаточно заметное культурное явление.

Отсюда, ковер представляется как специально организованный язык сложность структуры, которого находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации [25, с. 290]. Именно «ковровый» тип коммуникации позволял мастерам прошлого и сегодня помогает современным художникам эффективно выстраивать визуальную коммуникацию, демонстрируя эволюцию и трансформацию смыслов. То есть ковер как современный арт-объект в творчестве казахских и азербайджанских художников, в некоторой степени, соотносясь с первоисточником являет собой пример новой системы передачи информации, разнообразных изобразительных сообщений и открывает новые горизонты для исследования неизведанных областей.

В этой своеобразной визуальной коммуникации ковер несет самые разнообразные смыслы, он может быть «рассказчиком» истории без слов, к примеру обладать ярковыраженным социальным – метафорой семейной традиции, а также общества в целом (множество нитей, узлов, пересечений); метафорой деконструкции идентичности, культуры, памяти, а также нарративным объектом, соединяющим воедино традиции и современность; стать вызовом укоренившихся представлений о плоскости и утилитарности ковров и т.д. То есть смыслы, репродуцируемые современными художниками с помощью него самые разнообразные. Но, объединяет их одно – ковер для них символ памяти, наследия, идентичности, и одновременно – творческая платформа для переосмысления и обновления обозначенных понятий.

Итак, сравнительный анализ творчества казахских и азербайджанских художников позволяет говорить, что ковер и текстиль в целом «перестает быть материальным средством и становится концептуальным художественным языком» [10, с. 234].

Ковер и все, что с ним связано хранится в генетической памяти культуры, возможно поэтому ковер как арт-объект с первого раза позволяет понять все, что хотел сказать автор сообщения-художник, а при дальнейшем желании – углубиться в детали. Если исходить из мысли о том, что визуальное коммуникативное сообщение, как и любое другое сообщение, является продуктом культуры данного социума, то ковер сейчас выступает в качестве одного из главных стимуляторов развития художественного процесса, как минимум в двух тюркоязычных странах – Казахстане и Азербайджане. Тому подтверждение творчество обозначенных художников и ряда других мастеров, не вошедших в фокус настоящего раздела.

Лицезрея, творчество казахских и азербайджанских художников можно утверждать, что традиционный ковер на сегодняшний день стал одним из интереснейших арт-объектов, который отличается «активной и тонкой эмоциональной изобразительной составляющей, вызывающей к диалогу зрителя» [28, с. 343] и, в творчестве художников «новой волны» эпатажность и выставочность этого арт-объекта становится главенствующей.

***

Представленные в данном разделе произведения свидетельствует о том, что ковер не теряет своей актуальности и сегодня. В его изначальной/исконной функции помимо прочих свойств в нем были заложены и функции коммуникации, которые транслировали строение мироздания и миропредставления своих создателей, несли и иную важную информацию.

Сравнительное исследование творчества казахских и азербайджанских художников показало, что ковер как объект творческих изысканий еще не исчерпал своих ресурсов и, даже уже становится некой платформой, позволяющей реализовать самые смелые художественные образы и установить новые коммуникации со зрителем. При этом, у азербайджанских художников, мы видим продолжение важного направления традиционного коврового искусства, отмеченного еще Р. Тагиевой об изначальной высокой степени вариативности «творческой трансляции канонических образов» и стремлением отобразить «абстрактную идею», а не сюжет как таковой [2, с. 1328].

В то же время, казахские художники в работе с ковром стремятся использоваться его как фон, словно, переписывая историю традиционного коврового искусства на новый лад. В этом, мы видим принципиальное отличие между казахскими и азербайджанскими художниками.

В целом, среди специфических приемов работы с коврами (или типов технологической деконструкции по Сластновой) в настоящей статье на примере казахских и азербайджанских художников наиболее часто встречаются следующие: «ковер как фон/холст», «деконструированный ковер», а также «ковер покрывающий». Возможно, художники обоих стран близки к выработке нового «коврового языка», издревле служившего «инструментом передачи знания, созданного коллективным сознанием социума» [29, с. 519].

Обобщая, представленные материалы отметим, что в качестве перспектив дальнейших исследований выступают вопросы более глубокого и детального анализа содержательных аспектов творчества целого ряда художников из разных стран мира, классифицировать их тематику, а также рассмотреть специфические приемы творческих экспериментов и поисков.

Ведь, ковер был и остается главным выразителем «тонкого искусства вплетения знаковых символов» в полотно жизненных программ и «при всем своем разнообразии складываются в единый рисунок желаемого будущего» [8, с. 74].

Анализ феномена ковра как арт-объекта на примере творчества казахских и азербайджанских художников показал, что он способен транслировать новые смыслы и способы репрезентации культурной памяти. В одних работах, ковер является выразителем древнейших архетипов и мифологических образов, в других – он выступает метафорой социального – семьи и общества в целом, а также метафорами, с одной стороны деконструкции идентичности, культуры и памяти, а с другой конструирования новой реальности и проектирования желаемого будущего.

Таким образом, ковер в современном искусстве ориентирован на воплощение некого концептуального высказывания. Благодаря сохранению собственной орнаментальной структуры, цветовой организации и визуального языка ковер приобретает статус самостоятельного художественного образа и превращается в выразительную метафору. В этом контексте ковер часто выступает как визуальный контрапункт процессам технологизации, стандартизации, массового производства и унификации современной культуры, сохраняя в себе идею уникальности, памяти и индивидуального творческого опыта [30, с. 360].

Данное исследование способствует расширению научного понимания феномена ковра как объекта визуальной культуры, позволяя рассмотреть процессы его переосмысления, репрезентации и включения в современные художественные практики. В рамках подходов Visual Studies ковер предстает как медиум, посредством которого осуществляется производство, передача и интерпретация культурной памяти.

Список использованных источников

1. Керимов Л. Азербайджанские ковры в музее Виктории и Альберта в Лондоне: к Международному симпозиуму по искусству восточных ковров. Баку: Элм, 1983.
2. Тагиева Р. Этноидентичность азербайджанского ковра // Международный конгресс по изучению Азии и Северной Африки: сборник статей. Анкара, 2008. С. 1325–1339.
3. Царева Е. Г. Ковер как исторический источник: к истории формирования художественного облика и структурных особенностей туркменского ковра XVI – начала XX вв. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2013. № 3 (22). С. 165–174.
4. Гюль Э. Ковры Узбекистана: история, эстетика, семантика. Ташкент, 2019.
5. Асадова Х. Искусство вышивки и ткачества в архивах Азербайджана // Рисале – журнал научных исследований. 2024. № 1. С. 97–104.
6. Шайгозова Ж. Н. К вопросу о региональной и родоплеменной специфике казахских ковровых изделий // Saryn. 2025. № 2. С. 98–123. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.261.
7. Онуфриенко Д. Е. Возрождение войлочного искусства в Монголии на примере творчества художника Мунхсоёла Батсуха // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 104–115. DOI: 10.46748/ARTEURAS.2021.03.009.
8. Терновая Л. Ковер: «мягкая агитация» // Государственная служба. 2013. № 2. С. 71–73.
9. Шкляева С. А. Традиционный казахский текстиль как контекстуальная основа в творчестве А. К. Бапанова (к опыту интерпретации) // История, теория и концепция креативного пространства в декоративно-прикладном искусстве и современных художественных практиках: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Алматы, 26 апреля 2022 г.). Алматы, 2022. С. 19–30.
10. Ескожина Л. Б., Каргабекова Р. И. Текстильные арт-объекты в арт-пространстве Астаны // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10, № 1. С. 226–242. DOI: 10.47940/cajas.v10i1.899.
11. Сластнова Е. Восточный ковер как объект в современном искусстве. URL: https://www.calameo.com/read/0070392468537920bf81d?authid=WNfGK6iCte8k (дата обращения: 26.07.2025).

12. Апчинская Н., Некрасова Н. Ковровая сказка: творчество Р. Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен: каталог выставки. М.: Галарт, 1995.

13. Артюзов Д. В. Алтайский ритуальный ковер и создание гетеротопии // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 85–133.

14. Селивачёв М. Р. Визуальный знак и его лексическое обозначение: лексикон орнаментики как научная задача и подход к исследованию традиционной культуры // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 23 октября 2014 г.). Казань, 2015. С. 93–104.

15. Палагута И. В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. № 1. С. 45–64.

16. Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Нехвядович Л. И. Семиотический базис казахской культуры: орнамент как этнознаковый код // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2024. № 1 (39). С. 120–142. DOI: 10.23951/2312-7899-2024-1-120-142.

17. Кушнир А. В. Художественный текст как объект интерпретации в различных видах и жанрах искусства // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. 2009. № 2 (52). С. 117–122.

18. Азербайджанский национальный музей ковра: альбом. Баку, 2022. 388 с.

19. Кузембаев С. К., Капошко И. М., Березюк В. Г., Лыткина С. А., Мишнев С. В. Традиционный казахский орнамент в свете законов симметрии (к постановке вопроса моделирования визуальных образов) // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2024. № 1. С. 44–61. DOI: 10.23951/2312-7899-2024-1-44-61.

20. Басангова Т. Г. Паук в фольклорной традиции калмыков // Oriental Studies. 2016. Т. 24, № 2. С. 154–159. DOI: 10.22162/2075-7794-2016-24-2-154-159.

21. Донских О. А. Метафора как способ смены координат // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 1. С. 29–35.

22. Муканов М., Досжанов Б., Сулейменов М. Художественные образы архетипов моделей тюркского мироздания в искусстве современного казахского гобелена // Central Asian Journal of Art Studies. 2018. Т. 3. № 3. С. 62–77.

23. Бабинцева Н. Экспериментальный лабиринт // Баку. 2022. № 90. С. 81.

24. Бабинцева Н. Фаиг Ахмед: теория большого взрыва. URL: https://www.baku-media.ru/publications/lichnost/faig-akhmed-teoriya-bolshogo-vzryva/ (дата обращения: 09.07.2025).

25. Мир-Багирзаде Ф. Фольклорные мотивы в азербайджанском декоративно-прикладном искусстве // Кавказ: перекресток культур. Вып. 4. СПб.: МАЭ РАН, 2024. С. 104–112.

26. Аванесов С. С. Визуальность и коммуникация // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 2. С. 11–25.

27. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПБ, 1998.

28. Ануфриева А. В. Арт-объект. Актуальные стратегии // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2012. № 10. С. 340–343.

29. Дадаш С., Бакирова Т. Кодированный календарь из эпохи неолита // Endless Light in Science. 2023. № 1. С. 518–525.

30. Acar Sedef, Önemli Seher. Çağdaş Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Halı (Carpet as a Means of Expression in Contemporary Art) // *Researcher: Social Science Studies*. – 2018. – Vol. 6, No. 4. – P. 340–362.

3.3 Современный казахстанский мурал: ключевые семиотические коды

Сергали Сураганов

В последние десятилетия городское пространство всё чаще рассматривается не только как совокупность архитектурных объектов и инфраструктурных элементов, но и как сложная система визуальной коммуникации. Улицы, площади, здания, памятники, рекламные конструкции и художественные изображения участвуют в создании коллективных представлений о стране в целом и городе, его истории, ценностях и культурной идентичности. Особое место в этом процессе занимают муралы – масштабные художественные росписи на фасадах зданий, которые превращают архитектурную поверхность в носитель визуального сообщения.

Современный мурал представляет собой феномен, объединяющей черты монументального искусства, городской визуальной культуры, публичного искусства и социальной коммуникации. Монументальность мурала определяется не долговечностью материала, не актуальностью и широтой, представленной им темы, а масштабом «воздействия на общественное и индивидуальное сознание. Если произведение (даже временное, хрупкое, выполненное скромными средствами) способно изменить представление о месте, сформировать общественный взгляд, переосмыслить память или определить идентичность территории, оно становится монументальным. В этом смысле эфемерный мурал может быть монументальнее бронзового памятника, если он активнее участвует в жизни населённого пункта» [1, с. 49]. Поскольку его зритель – горожанин или приезжий зачастую не искушен и не всегда подготовлен к созерцанию художественного изображения: он сталкивается с ним по пути на работу или домой, во время прогулки, в общественном транспорте или в цифровой среде, где фотографии муралов распространяются через социальные сети. В мурале как отмечал «В нем нет ни элитизма, ни надувательства, картины выставляются на лучших стенах города, а цена за вход никого не отпугнет» [2, с. 8].

Находясь в открытом пространстве, мурал становится объективной реальностью для многих городов нашей страны, выступая в роли «общественного глашатая» [3]. В рамках городских инициатив и художественных проектов («Муралы Алматы», 2016, «Ақжайық – адалдық алаңы», 2020, «Өнерлі шаһар», 2025), государственной программы «Рухани жангыру», экоакции «Таза Қазақстан», фестивалей (Международный фестиваль по монументально-декоративной росписи «Mural Fest», г. Алматы, Urban Art Astana в столице), региональных инициатив (в Караганде, Павлодаре, Шымкенте, Талдыкоргане и др. городах) муралы стали частью процессов обновления общественных пространств. Одной из очевидных черт в данных процессах стало участие государства (центры урбанистки при акиматах Алматы, Астаны, Караганды), а также независимых организаций (Urban Forum Kazakhstan (Алматы), Qala.lab (Актобе), Fading.TSE (Астана), Qazaqstan Urban Community (Петропавловск), Десента (Павлодар) и др.). Благодаря их усилиям мурал стал одним из значимых инструментов тактического урбанизма в Казахстане.

Мурал как форма визуальной коммуникации. Слово «мурал» является калькой от мексикано-испанского «mural» (с испан.: *muro* – «стена», позднее «стенная роспись»). Как художественный феномен мурал обязан своим происхождением мексиканскому уличному искусству, возникшему в этой стране в ходе революционных событий в 1910-20-х [4]. Родоначальниками жанра признаны мексиканские художники Хосе Клименте Ороско, Диего Ривера и Давид Альфаро Сикейрос.

Согласно словарю «Britannica» *мурал* – это настенная живопись, которая органически связана с архитектурой и поэтому является единственной формой трехмерной живописи, имеющей широкое общественное значение, способной изменять и разделять данное пространство [5]. В Кембриджском словаре *mural* означает фреску, большую картину, нарисованную как на стене комнаты, так и на стене здания [6].

В современном искусствоведческом контексте мурал используется для обозначения масштабной художественной росписи, выполненной на фасаде здания или другой архитектурной поверхности. Мурал отличается от граффити не только размером, но и характером художественного высказывания. Если граффити исторически связано с субкультурной практикой, авторской маркировкой пространства и свободным выражением индивидуальной позиции, то мурал чаще обладает сложной композиционной структурой и ориентирован на широкую общественную аудиторию.

Значение мурала формируется не только художественным содержанием, но и местом расположения. Плоскость фасада здания становится частью произведения, а архитектурная среда влияет на восприятие изображения. Масштаб росписи позволяет ей доминировать в визуальном пространстве города, становиться городской достопримечательностью и ориентиром.

Ключевые семиотические коды казахстанских муралов. Исследователи, признавая утверждение мурала в роли значимой формы современного публичного искусства, отмечают его эволюцию «от протестного жеста до легального инструмента благоустройства и коммуникации. Он демократизирует искусство, вынося его из музеев на улицы. Мурал не просто украшает город, а заставляет его «говорить», становясь активным участником формирования культурного кода и общественного сознания» [3]. Анализ современных муралов Казахстана позволяет выделить несколько устойчивых культурных кодов.

Код Евразийской степной цивилизации. Важное место занимают образы степи и степной культуры (конь, всадник, беркут, юрта, казан и т.п.). Эти символы, обращенные в прошлое, формируют визуальную модель «воспоминания» о культуре степной Евразии.

Одним из излюбленных образов в муралах стал конь, символы конной культуры, которые обозначают: исторически обусловленную динамичность степной культуры, прочно связывавшего человека с природой, со степью, с историей коневодства и всадничества; свободу; движение; силу.

Визуальный ряд с «конной» темой в Казахстане начинается с государственного герба, где изображены мифические крылатые тулпары. Та же тема присутствует и в муралах. Для казахстанских муралов характерно и реалистическое, и

символическое изображение коня, связанного с представлением о нем как об одном из *Жеті Қазына* (Семи Сокровищ). Изображение коня часто выходит за пределы реалистического значения и становится метафорой развития. Движущийся конь может символизировать движение общества вперёд, стремление к будущему и сохранение внутренней свободы.

Муралы с изображением коней можно увидеть на улицах многих городов. Среди них: «#Like» (худ. мастерской «REPAS workshop» под рук. Андрея Репас (#AndrewRepas), панорамные изображения «Табун на водопое» в столице (Рисунок 1), на набережной г. Павлодар (Центральная набережная, худ.: Руслан Касимов (Faster) и Владимир Зубко), «Бегущие скакуны» в г. Петропавловск (худ. творческого объединения «Дари добро» из Санкт-Петербурга: Антон Онищенко, Андрей Гусаков и Роман Бурданов; угол улиц Мира – Хименко, д. 284А) [7] изображают коней на фоне вольного простора, а также среди других сюжетов степного быта. В г. Атырау фасады складских помещений газохимического комплекса KPI (Kazakhstan Petrochemical Industries Inc.) на Карабатане украшает концептуальный панорамный мурал «Фауна региона» мурал (Рисунок 2) среди сюжетов которого можно увидеть коня, представителей местной фауны, а также барса и панду в знак двусторонних отношений Казахстана и Китая [8].

Для муралов Астаны вариации с изображением коней или всадников – одни из самых заметных. Более того символичен сам факт создания их появления – именно с «конной» темы начинается их история [9].

Визуализация «вспоминания» о всадническом прошлом опирается на твердую основу традиционных представлений, определяемых в вербальной культуре выражением: *қазақ – жылқы мінезді халық* [10, с. 17–18]. Интерес представляет то, что «конная» тема в отечественных муралах разрабатывается не только художниками из Казахстана, но также из Украины и России. Муралы с изображением всадников можно увидеть в Астане («Байга», худ.: Аккали Закир, Ержан Танаев совместно с арт-группой «Tigrohaud crew»; «Қыз қуу»; арт-команда «Cross»; «Султандар», худ.: Дмитрий Левочкин). Мурал «Султандар» – последний из рода Чингизидов создан в ходе проекта фестиваля Urban Art Astana-2018.

Яркие образы степной культуры, популярные в муралах, представлены в сюжетах, посвященных традиционной конной охоте с ловчей птицей – неотъемлемой части всаднической культуры народов степной Евразии прошлого. Поэтому понятно, что муралы под одним названием «Бүркітші» представлены в городах Алматы (жилой дом по ул. Розыбакиева) и Астане (ул. Бейбарыс Султан). Алматинский мурал создан украинским художником, директором творческой группы «Kailas-V» Андреем Поливаль [11], а другой – командой казахстанских художников арт-студии «Tigrohaud Crew» (Ержан Танаев, Али Закир и др.). Последний мурал приурочивался проходившим в столице с 8 по 14 сентября 2024 года V Всемирным играм кочевников. Эта композиция соединила традиционную культуру с современным международным культурным событием и живой практикой элемента нематериального культурного наследия – Falconry, a living human heritage, сохраняющегося на территории 24 стран мира [12]. Казахстан присоединился к этой многонациональной номинации в 2021 г.

Беркут – еще одно из *Жеті Қазына* в традиционной картине мира казахов. Его парящий силуэт присутствует в изображении государственного флага. По-

мимо того, что образ беркута связан с традициями охоты, в современном визуальном контексте он приобретает более широкий смысл. Беркут символизирует силу, независимость, высоту устремлений и духовную свободу. Ему посвящена монументальная работа российского художника Ильи Соколова (darkuglyfate.rsk), изображенная на фасаде жилого дома в столице (пр-т Сарыарка 18).

Наконец, все составляющие семи сокровищ, включающих мужчину-воина, его прекрасную спутницу, разум-знание – *ақыл-білім*, коня – *жүйрік ат*, ловчую птицу – *қыран бүркіт*, гончую – *құмай тазы*, ружье – *берен мылтық*, нашли отражение в муралах «*Жеті қазына*» в г. Астане (ул. Бараева, 17) и г. Актобе (Рисунок 3). Муралы созданы в 2022 и 2021 гг. соответственно. Значимость семи сокровищ в контексте традиционной картины мира казахов не ограничивалась материальным, она олицетворяла целостность и полноту жизни мужчины-степняка, его независимость и самодостаточность.

Новое осмысление «*Жеті қазына*» представляет одноименный мурал, созданный в подземном переходе у дворца культуры горняков г. Караганды. Для его создателей – Дианы Каирбековой и команды художников AirG семь сокровищ – это семь городов Карагандинской области и их достопримечательности. Посыл художников к молодежи: цените историю, наследие, научные достижения и природу [13].

Степь в казахстанских муралах, оставаясь, в значительной мере, фоном, тем не менее также является многозначным знаком. Степь в муралах одновременно выступает пространственной метафорой свободы, исторической памяти и этногенеза. Наиболее ярко она представляется на панорамных муралах.

Традиционный культурный код является одним из наиболее заметных в казахстанской монументальной уличной живописи. Он включает эстетику женского мира, орнамент, изображения традиционной одежды, юрты и ее утвари в виде ковров, посуды, шанырака, национальных инструментов (домбры) и других элементов, связанных со степной культурой.

Рассматривая муралы с изображениями женских образов, можно отметить ряд устойчивых моделей женской репрезентации в казахстанском искусстве мурала.

Во-первых, образ женщины выступает как национальный символ. Он представляется в стилизованном этническом костюме, саукеле (работы Ж. Жолбарыса и художников гр. AirG: А. Мунайтпасов и А. Абдыгаликов в Караганде; Мухита Дулу и его брата Глеба в г. Алматы), кимешеке (Б. Асемкул «Шексіздік», г.Астана), в виде аллегории («Семейный очаг», арт-группы из Украины: А. Гребенюк, А. Бритцев, А. Пряничников, А. Кравченко, г. Алматы), становясь визуальной и мифологической коннотацией традиционной культуры.

Во-вторых, женский образ выступает как носитель традиции. Особенно это заметно в образах матери, зрелой женщины и бабушки, которые актуализирует само Время и Память. Женственность сопряжена с трансляцией культурной памяти между поколениями.

В-третьих, женственность представляется как эстетический эталон, где юная девушка становится воплощением нежности, хрупкости и красоты («Реасе» М. Тлеубердиной и группы Air-G; «Қыз өссе, елдің көркі» Т. Абенова в Астане), а

молодая женщина («Ақтөбе құтты мекен» – Рисунок 4; «Ана махаббаты» Т. Дарбаева в Актобе) и почтенная матрона (Б. Асемкул «Шексіздік») – олицетворением внутренней силы и пережитого опыта. Все эти образы несут в себе гармонию и этнокультурную самобытность. Материнство как высшее проявление женского начала также нашло отражение в казахстанских муралах. Эта тема разработана в работе «Мать и дитя» («Поколения» / Generations) созданной кыргызской арт-группой DOXA Art Team (С. Келлер и Дм. Петровский) в г. Алматы. Диптих Бейбита Асемкула «Шексіздік» (г.Астана, Сарыарка 38 и 42) представляет образ древнетюркской богини Умай – подательницы и хранительницы ЖИЗНИ через образы невесты в саукеле и старухи в кимешек.

В качестве интересного примера проявления уважения и любви к женщине может стать арт-объект работы художницы А. Амелиной и ее группы (Amelin Art), который был создан по заказу алматинца, который обещал ещё во время предложения руки и сердца будущей супруге к 25-летию совместной жизни подарить мурал (Рисунок 5) для своей супруги [14].

В-четвертых, женщина выступает в муралах как героиня, исторический субъект. Портреты Алии Молдагуловой (Рисунок 6), Розы Баглановой (Рисунок 7), Куляш Байсеитовой (Рисунок 8) показывают женщину уже не как абстрактный символ, а как конкретную фигуру, внесшую вклад в историю и культуру страны.

Наконец, пятая модель отражает образ женщины как субъекта социального высказывания. В мурале «Любить, а не бить» (Рисунок 9) в г.Алматы женский образ предстает как социальный призыв, направленный на ликвидацию домашнего насилия и дискриминацию. Здесь городское пространство заставляет не только говорить о проблеме, но становится «звучащим» рупором. К сожалению, часть надписи на мурале по непонятным причинам стерта.

Таким образом, казахстанские муралы демонстрируют многообразие и усложнение женского образа. От идеализированной «казахской красавицы» художники переходят к образам матери, героини, реальной исторической личности и обычной женщины, сталкивающейся с конкретными социальными проблемами. При этом традиционная символика никуда не исчезает. Напротив, саукеле, кимешек, орнамент и национальный костюм продолжают активно использоваться. Однако их значение меняется: они могут обозначать не только прошлое, но и современную идентичность.

В этом смысле женский образ на стенах городских домов становится своеобразным знаком визуального кросс-темпорального диалога между прошлым и настоящим, между нашими предшественницами и современницами. Через него общество одновременно говорит о том, какой была женщина, какой её принято видеть сегодня и какой она может стать в будущем.

Именно поэтому исследование женских образов в муралах важно не только для истории стрит-арта. Эти изображения позволяют увидеть, какие представления о женственности, памяти и социальной роли женщины город считает достойными быть вынесенными в публичное пространство.

Традиционный или стилизованный орнамент, сохраняющий свойства специфического языка культуры и обладающий «всеми характеристиками языка знаковой системы» [15, с. 123] используется в муралах в качестве центрального

элемента композиции, а также как доминирующего фона или вспомогательного декора. Орнаментальная композиция, схожая с ковровой, предстает в качестве доминирующего фона в арт-объекте «Саукеле» или «Девушка на ковре» (пр. Жибек Жолы, 13), выполненном казахстанским художником Мухитом Дулу совместно с братом в 2017 году. В муралах Т. Дарбаева «Ана махаббаты» (Актобе), Ж. Жолбарыс и группы AirG «Девушка в саукеле» (Караганда) доминирующий фон представлен в виде стилизации орнамента традиционных казахских войлочного – *текемет* и тканного – *алаша* ковров. Основываясь на полевых материалах, казахстанские ученые отмечают, что орнаментальные сюжеты традиционных ковров представляются мастерицам «своеобразными нотами, где каждому узору соответствует определенный ритмичный звук / звуки. Думается, вполне возможно предположить, что музыка, звучащая в голове мастерицы во время изготовления той или иной вещи, «вдохновляла ее на создание особых орнаментальных мыслеформ, задавала творческий вектор» [15, с. 125]. Такое понимание дает возможность назвать муралы, содержащие орнаментальные мотивы, «звучащими», «озвучивающими» графическое изображение как послание.

Выступая в визуальной композиции как декор, он тем не менее он не ограничивается украшением. Орнамент является носителем культурной памяти и способом сохранения традиционных представлений о мире. Его включение в современную художественную композицию создаёт связь между историческим наследием и современной визуальной культурой. Использование орнамента как самостоятельного декора на зданиях, связанных с подрастающими поколениями, приобретают особенную значимость. На одном из высотных зданий создан по специальному заказу застройщика BI Group мурал, представляющий вариации на тему *қошқар мүйіз*. Первая желто-охристая, вторая коричнево-серо-зеленая и четвертая в пастельных желто-зеленых тонах ленты представлены мотивом *сыңар мүйіз*, который часто используется в качестве бордюра в оформлении ковров, одежды и обозначает поступательную динамику, движение вперед. Третья коричнево-желтая лента содержит мотив *қос мүйіз* символизирующий единство двух начал (Рисунок 10). В целом популярность узора *қошқар мүйіз* определяется как его названием, имеющим для казахов эпический характер, так и особой комплиментарностью восприятия у зрителя. Мотив остается каноничным и признается своеобразным «почерком эпохи» глубокой древности [16].

Итак, сегодня орнаментальный мотив в отечественных муралах выступает в качестве знака: культурной преемственности; этнической принадлежности; исторической памяти; гармонии человека и природы; связи поколений.

В современных муралах орнамент часто трансформируется: традиционные формы соединяются с графическим дизайном, цифровой эстетикой и реалистической живописью. Такая трансформация свидетельствует о том, что культурная традиция не воспринимается как неподвижный элемент прошлого, а включается в современные процессы художественного производства.

Код исторической памяти. История страны становится одним из важных объектов в искусстве отечественного мурала. Впечатляюще масштабной стала работа под названием «История Казахстана» в г. Лисаковск (Рисунок 11). Авто-

ром эскиза – казахстанский художник и дизайнер Ренат Елубаев, а исполнители настенной росписи – творческая команда профессиональных художников-муралистов из Алматы. В верхней части арт-объекта нанесена известная цитата выдающегося политического деятеля и просветителя Ахмета Байтурсынова: «*Отан – өткенімізді танып, бағалай білу, ең әуелі, өзімізді қадірлей білу*» («Родина – это умение познать и оценить свое прошлое, и прежде всего – умение ценить самих себя»). Пространство мурала визуально поделено на три части. Верхняя в ярко голубых тонах с надписью символизирует небо, распростёртое над средней частью в виде расстилающейся внизу степью и раскинувшим крылья беркутом. Третья изображает в реалистической манере батальную сцену, вписанную на открытую страницу огромной «книги», напоминающей иллюстрацию из старинного фолианта. Композиция выполнена в желто-коричневых, охристых тонах, за исключением ярких цветовых пятен, окаймляющих основной сюжет справа и снизу. В верхней части справа белый традиционный казахский орнамент выступает в качестве бордюра. Несмотря на насыщенность изображения, поражает его содержание: книга символизирует важность знаний и уважение истории, степь, беркут и всадники взывают к культурной памяти и преемственности поколений. Мурал изображен таким образом, будто история исходит со страниц книги в современное городское пространство.

Мемориальный код. Портреты выдающихся деятелей науки, искусства, литературы и истории превращают городское пространство в открытую визуальную энциклопедию. Через изображение личности в городском ландшафте актуализирует пространство коллективной памяти.

Так, муралы только с изображением Абая созданы в городах Абай (Карагандинская обл.), Аксай (Западно-Казахстанская обл.), Актобе, Алматы, Астаны, Зайсан (Восточно-Казахстанская обл.), Кокшетау, Костанай (Рисунок 12), Кызыл-Орда, Петропавловск, Семей (Рисунок 13), Талдыкорган, Усть-Каменогорск, Шымкент, а также в пос. Нура (Карагандинская обл.) и др.

Практически все муралы, посвященные Абаю, содержат строки из его произведений. Но наиболее содержательным признается мурал в подземке Алматы, созданный еще в 2014 г. Трехметровый портрет сотворен в 2014 году в Алматы, из стихов поэта, а также и текста из книги «Путь Абая» Мухтара Ауэзова. Его выполнили креаторы казахстанского агентства Guerrilla Creative House (Рисунок 14).

Из всех муралов с образом Абая критике подвергся мурал из Кызыл-Орды, выполненный неизвестными исполнителями за счет местной компании «Энерго-Ойл» в качестве подарка кызылординцам. Городские власти решили не привлекать местного художника Даулетбека Дилдабека, который предложил им 2 эскиза мурала, но в итоге из-за того, что обе стороны не сошлись в цене город получил карикатурное и не соответствующее реальности изображение [17].

Портрет исторического деятеля выполняет двойную функцию. С одной стороны, он сохраняет память о конкретном человеке. С другой – превращает его образ в символ определённой ценности.

Например: Абай символизирует гуманизм, просвещение, философскую мысль и культурное развитие; аль-Фараби – научное знание и интеллектуаль-

ное наследие, вклад тюрков в арабо-мусульманскую и общемировую культуру; Ахмет Байтурсынов – просвещение, образование и развитие языка; Бауыржан Момышулы, Алия Молдагулова, Маншук Маметова – отвагу и мужество, вызывающие пиетет и уважение к памяти о героях Второй мировой войны, значимость мира и созидания; Каныш Имантаевич Сатпаев – преданность и любовь к отчизне, стремление к развитию и образованию, служение науке (мурал «Халқым менен де биік» работы худ. Р. Касимов (faster 92) и В. Зубко); выдающиеся музыканты – уважение к музыкальному наследию прошлого.

Портретный мурал в Казахстане превращает историческую фигуру в часть повседневного городского опыта. В отличие от музейного экспоната, он становится константой публичного пространства.

Код семьи и преемственности поколений. В казахстанских муралах нередки образы семьи, детей, пожилых людей и представителей разных поколений на фоне все той же степной пасторали и айдентики. На набережной Иртыша в г. Павлодар художники Руслан Касимов и Владимир Зубко (Faster) создали целое полотно, символизирующее прошлое и настоящее Павлодарского Прииртышья. Эти изображения формируют представление о семье как основе культурной устойчивости.

Шанырак является одним из наиболее значимых символов. На предметном уровне он представляет верхнюю часть юрты. На культурном – обозначает дом, семейный очаг и единство рода. При этом семья и семейные ценности по-разному представляются художниками.

Центральными элементами столичного мурала «*Шаңырақ*» (Рисунок 15) стали навершие юрты, символизирующее космическое – небесное светило и земное – дом, летящий под ним беркут и семья – молодые родители с ребенком в традиционных нарядах. Композиция призывает к сохранению мира, единства, семейных ценностей, традиций и преемственности поколений.

Мурал «Ожидание» (Рисунки 16–17) работы творческого тандема Сауле Сулейменовой и Куаныша Базаргалиева (КуБа) повествует об отчем доме, о родительской теплоте, любви и заботе. Это их первый и пока единственный опыт создания мурала, поскольку художники не являются классическими стрит-арт художниками или райтерами, они широко известны как мастера станковой живописи и современного галерейного искусства. По их признанию мурал стал для них уникальным экспериментом. Работа выполнена в 2019 г. в рамках IV Международного фестиваля монументального искусства MURAL FEST. Художники в качестве референса опирались на сюжет реальной фотографии 80-х гг. прошлого века и работали как живописцы кистями, а не баллончиками, как принято среди стрит-арт художников [18].

В целом семейный код в казахстанских муралах формирует главным образом представление о непрерывности и силе «помнящей культуры».

Код общественного единства. Мотив купольного навершия юрты вдохновил студию художественной росписи «Amelin Art» (рук. Анастасия Амелина) в ходе работы над стеновой росписью «Қазақстан халықтарының бірлігі», что свидетельствует о выходе художественного образа *шаңырақ* за пределы понимания его как символа семьи, но как коннотацию общенационального един-

ства в более широком социальном и политическом контексте. Мурал создан на торцевой стене многоэтажного дома в г. Семей (Рисунок 18) в 2023 г. Визуальным ядром мурала выступает *шаңырақ* в виде круга – образа совершенства [19, с. 257] с расходящимися в четыре стороны лучами. Круг, обладающий значительной большой смысловой потенцией [19, с. 150], ассоциируется с целостностью, единством и цикличностью. Переплетённые внутри круга линии усиливают идею взаимосвязи: отдельные элементы невозможно рассматривать полностью независимо друг от друга. Они образуют единую систему. *Шаңырақ* обрамляют восемь рук – образуя динамический круг в форме восьмистороннего многоугольника – главный акцент изображения отражает магическую природу [19, с. 257]. В визуальной культуре рука может обозначать «уничтожение разлуки и усиление тем самым чувства бытия» [20, с. 159], помощь, сотрудничество, защиту, труд и человеческую связь. Различия в цвете рук и одежде формируют коннотацию, обозначающую многообразие общества, члены которого стремятся к объединению во имя общих ценностей. Динамичная композиция считывается как движение от индивидуального к коллективному. Изображение выступает в качестве сообщения: «Разнообразие не мешает единству; напротив, разные люди вместе способны создать единую общность». Цветовая семиотика также подчёркивает многообразие внутри единого целого. В целом на коннотативном уровне визуальный текст мурала представляет идею о единстве через многообразие.

Композицией, выражающей идею культурного многообразия и общественного согласия, которую следует прививать еще в детстве стал мурал, посвященный 30-летию Ассамблеи народа Казахстана в г.Талдыкорган (Рисунок 19).

Семиотически такие изображения строятся на объединении различий. Разные лица и культурные элементы включаются в единую композицию. В результате создаётся визуальная модель общества, в котором многообразие воспринимается как базовая основа единства.

Природно-экологический код. Образы гор, степей, цветов, животных и природных ландшафтов формируют экологическое измерение казахстанских муралов. Название роскошного мурала «Таңсәрі», расцветшего на столичном ЖК «Кен дала» (пр. Туран, 58), символизирует начало нового времени, надежду и обновление. Основу композиции составили яркие пятна степных цветов, оживляющих строгую архитектуру многоэтажного здания. Цветы, образовывая природный акцент словно прорастают из его фасада.

Самому высокому в Центральной Азии водопаду Бурхан-булак посвятили в 2023 г. свою работу художники Еркегали Имангали и Ернур Сарсекеев. Мурал украшает фасад одного из жилых домов в г.Талдыкорган. Основная цель его создания – популяризация уникального природного объекта как туристического объекта, способствование развитию природного туризма в области Жетысу [21].

Стеновая роспись фасадов двух противостоящих жилых четырехэтажек в г. Балхаш, реализованная командой художников «AirG» - air_g_art), воссоздала древнее сказание о любви рек Или и Каратала, разлученных отцом девушки – озером Балхаш, став своеобразным посланием художников о городе Балхаш как топосе, в котором живы символы и легенды, воплощающие гений места.

В результате столичной экоакции «Таза Қазақстан» на Сыганак, 1 появилась одноименная настенная живопись (Рисунок 20). Семиотически мурал представляется как государственно-экологический нарратив, актуализирующий текст о необходимости сохранения и заботы по отношению к природе, коррелирующейся с попечением о будущих поколениях и одновременно проявлением национальной ответственности. Главными символами в росписи являются *шаңырақ*, дерево и дети. Дерево обозначает жизнь, рост и продолжение. Важно, что дерево представлено не как уже сформировавшийся объект, а как растение, за которым нужно ухаживать. Поэтому полив саженца становится знаком заботы о будущем. Образ шанырака в данном мурале представлен шире – как знак родного пространства, общего дома. В сочетании с изображением планеты он создаёт смысловую цепочку: дом → Казахстан → планета → общее будущее. То есть окружающая среда представляется не чем-то внешним по отношению к человеку, а пространством общего дома. Образ девочки, поливающей саженец, здесь приобретает субъектность: она становится не объектом эстетического созерцания, а активным соучастником созидания будущего, образуя семиотическую цепочку: девочка → новое поколение → забота → дерево → природа → чистый Казахстан → будущее. Отсюда изображение работает не только как агитационно-экологический плакат, но и как визуальная модель желаемого общества, в котором национальная идентичность, дети, природа и развитие города объединены одной идеей – ответственностью за будущее.

Основываясь на вышесказанном многозначность семиотической структуры *шаңырақ* может быть представлена и как символ единства семьи, казахстанцев и человечества в целом:

Прямое значение	**Визуальный знак**	**Культурное значение**
Шанырак	Элемент юрты	Традиционное жилище казахов, домашний, родовой очаг, единство
	Семья, группа родственников	Преемственность поколений и традиций
	Общность, группа представителей разных народов	Социальное единство в общегосударственном масштабе
	Планета	Общепланетарное единство человечества

Природа в казахстанских муралах выступает не только фоном, но и самостоятельным смысловым элементом, призывающим сохранять связь человека с землёй, беречь уникальность природного пространства Казахстана, быть ответственным перед будущим. Об этом арт-стрит работы Али Закира, посвященный судьбе Арала (Рисунок 21). Муралы с экосюжетами также способствуют популяризации в качестве туристических объектов.

Образ природы, запечатленный в муралах, соединяется с гармонизацией современного урбанистического развития.

*Традиция и современность в визуальном языке муралов***.** Одной из ключевых особенностей казахстанских муралов является соединение традиционных символов с современной художественной эстетикой.

Традиционные элементы могут изображаться с использованием реалистической живописи, цифровой графики, геометрических форм, абстрактных цветовых решений, элементов поп-арта, современной иллюстрации.

Такое сочетание создаёт особый визуальный язык. Казахстанская культура представляется не как исторический материал, существующий только в прошлом, но как активная часть современной жизни.

Визуальная формула многих казахстанских муралов может быть выражена следующим образом: *традиционный символ + современная художественная форма = актуализированный культурный код***.**

Например, шанырак может быть изображен в абстрактной геометрической композиции, традиционный орнамент может соединяться с современным портретом, а буквы и цифры становятся самостоятельным сообщением. В результате возникает новый художественный смысл.

Так, известный британский стрит-арт художник Jay Fanakapan, специализирующийся на буквенно-цифровых мотивах и использующий в своей практике монохромные цвета в серебряных и золотых тонах, в ходе работы над муралом «QZ» (Рисунок 22), посчитал важным обратиться к цветам местного природного ландшафта. Он применил в своей композиции мягкие краски терракотового, голубого и зеленого в изображении латинской аббревиатуры, обозначающей Казахстан, что, по его мнению, представляет новую эпоху в развитии нашей страны [22].

Эта тенденция отражает процесс переосмысления национальной идентичности. Современный Казахстан в подобных произведениях представляется как общество, сохраняющее историческую память и одновременно ориентированное на развитие.

Городская идентичность казахстанцев формируется через совокупность визуальных и культурных элементов. Жители воспринимают город через знакомые здания, улицы, площади, памятники и художественные объекты.

Мурал способен стать визуальным ориентиром. Он помогает выделить определенный район, создать узнаваемый образ места и сформировать эмоциональную привязанность.

Исследования городской среды Алматы показывают, что муралы оказывают влияние на восприятие пространства, повышают его визуальную выразительность и способствуют формированию чувства принадлежности [23].

В этом контексте мурал наделяется рядом функций.

Визуально-ориентирующая функция. Крупный мурал делает здание узнаваемым и помогает ориентироваться в городской среде.

Эстетическая функция. Художественная роспись изменяет внешний вид фасада и повышает визуальное разнообразие пространства.

Коммуникативная функция. Мурал передаёт общественно значимые идеи без использования сложного текстового сообщения.

Идентификационная функция. Национальные образы формируют связь между человеком, городом и культурой страны.

Туристическая функция. Яркие муралы могут становиться объектами культурного туризма и создавать новые городские маршруты.

Таким образом, семиотический анализ казахстанских муралов позволяет выделить несколько ведущих идей и определить их многоуровневую модель.

Идея сохранения культурного наследия. Традиционные символы напоминают о значении исторической памяти. Через визуальные образы культурное наследие становится доступным широкой аудитории.

Идея национальной идентичности. Муралы создают визуальный образ Казахстана, основанный на национальных символах и историческом опыте.

Идея преемственности. Сочетание образов старшего и младшего поколений выражает непрерывность культурной традиции.

Идея развития. Современная графика, городские мотивы, технологические образы и динамичные композиции формируют представление о будущем.

Идея общественного единства. Изображения семьи, представителей различных этносов способствуют формированию общих культурных символов, выражающих идеи согласия и социальной солидарности.

Идея гармонии человека и природы. Степь, животные, цветы и природные ландшафты подчеркивают значение экологического сознания и связи человека с окружающим миром.

Многоуровневая модель анализа позволяет определить на денотативном уровне само изображение, коннотативный уровень выявляет культурные ассоциации, мифологический – определяет идею, и наконец, прагматический дает возможность проанализировать воздействие на зрителя.

***

Семиотический анализ показал, что основу казахстанских муралов составляют несколько устойчивых культурных кодов: евразийский, традиционный, код исторической памяти, мемориальный, код семьи и преемственности, код общественного единства и природно-экологический. Наиболее распространёнными знаками являются шанырак, юрта, домбра, конь, беркут, степь, национальный орнамент, семья и образы выдающихся исторических личностей. Каждый из этих элементов обладает многоуровневой структурой. На денотативном уровне он представляет конкретный объект, на коннотативном – культурную ценность, а на мифологическом – способствует формированию целостного представления о национальной идентичности.

Современные муралы Казахстана являются значимым явлением визуальной культуры и важным элементом формирования городского пространства.

Их художественная функция не ограничивается украшением фасадов. Мурал выступает публичным визуальным текстом, через который передаются исторические, культурные, социальные и идеологические смыслы.

Важной особенностью казахстанских муралов является сочетание традиционных образов и современных художественных средств. Национальные символы включаются в цифровую эстетику, современную графику и урбанистическую среду. Благодаря этому культурное наследие не воспринимается как изолированная часть прошлого, а становится активным элементом современности.

Современные отечественные исследования подчёркивают, что казахстанские муралы способны выполнять визуально-ориентирующую, художественно-выразительную и эмоционально-коммуникативную функции. Они изменяют восприятие городской среды, делают отдельные территории более узнаваемыми и усиливают эмоциональную связь жителей с местом [23].

Современные муралы Казахстана также отражают идеи межэтнического согласия, культурного разнообразия и гражданского единства.

Таким образом, мурал в Казахстане следует рассматривать как инструмент визуальной репрезентации современной национальной культуры. Он становится частью городского текста и участвует в создании образа современного Казахстана – страны, в которой историческое наследие, культурное многообразие и стремление к развитию объединяются в едином визуальном пространстве. Мурал представляет собой не просто декоративный объект, а визуальное высказывание, которое участвует в формировании общественных представлений и культурных смыслов.

Список использованных источников

1. Пронькина А. В. Мурал как явление современной культуры // *Русская филология и национальная культура*. – 2025. – 3 (16). С. 47–57.
2. Бэнкси. – М.: Эксмо, 2010. – 224 с.
3. Атангулова В. Э. Феномен мурала в контексте современной визуальной культуры // *Научный Лидер*. – 2025. – № 46 (247). URL: https://scilead.ru/article/10279-fenomen-murala-v-kontekste-sovremennoj-vizua
4. *Mexican Muralism. A Critical History*. Ed. Alejandro Anreus, Leonard Folgarait, and Robin Adèle Greeley. – University of Kalifornia Press. Berkeley Los Angeles London, 2012. – P. 1.
5. Mural-painting // *Britannica*. URL: https://www.britannica.com/art/mural-painting (дата обращения: 20.07.2026).
6. Mural // *Cambridge dictionary.* URL: https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/mural (дата обращения: 20.07.2026).
7. Вайтович О. Журналисты Петропавловска подсчитали примерную стоимость одной картины на фасаде жилых домов. URL: https://pkzsk.info/zhurnalisty-petropavlovska-podschitali-primernuyu-stoimost-odnoj-kartiny-na-fasade-zhilyx-domov/. 29.09.2017 (дата обращения: 16.7.2026).

8. Стены газохимического комплекса в Атырау украсили муралы. URL: https://sknews.kz/news/view/steny-gazohimicheskogo-kompleksa-v-atyrau-ukrasili-muraly. 14.11.2022 (дата обращения: 07.05.2026).
9. Сураганов С. Очарованные степью: устойчивость культурного кода в муралах Астаны // *Central Asian Journal of Art Studies*. 2025. Т. 10. № 2. С. 318–338. DOI:10.47940/cajas.v10i2.1048.
10. Бисенова А. Между городом и степью: нарративы и практики возрождения коневодства и конно-спортивных игр в Казахстане // *Uly Dala. Журнал городских и социальных исследований*. 2024. № 2. С. 14–32. С. 17–18.
11. Харьковский художник нарисовал беркутчи на десятиэтажном доме в Алматы. URL: https://redpost.com.ua/news/1189159-harkovskiy-hudozhnik-narisoval-berkutchi-na-desyatietazhnom-dome-v-almatyi. 25.07.2017 (дата обращения: 10.04.2026).
12. Falconry, a living human heritage. URL: https://ich.unesco.org/en/RL/falconry-a-living-human-heritage-01708 (дата обращения: 12.08.2026).
13. Ескендирова А. Подземный переход Караганды украсили муралом. URL: https://el.kz/ru/podzemnyy-perehod-karagandy-ukrasili-muralom_82734/. 18.07.2023 (дата обращения: 17.06.2026).
14. Алматинец поразил TikTok подарком для жены на 25-летие совместной жизни. URL: https://newtimes.kz/obshchestvo/173487-vyhodi-za-menya-i-ya-narisuyu-tebe-mural-almatinec-sdelal-podarok-svoej-zhene-spustya-25-let. 04.08.2023 (дата обращения: 17.07.2026).
15. Shaygozova Z.N., Naurzbayeva A.B., Nekhvyadovich L.I. The semiotic basis of Kazakh culture: ornament as an ethno-sign code. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2024. Issue 1 (39). P. 120-142. DOI:10.23951/2312-7899-2024-1-120-142 С. 123.
16. Suraganov, S. K. The leading ornamental motif koshkar muyiz in Kazakh ornamentation: in search of the primordial // *Turkic Studies Journal*. – 2021. – Vol. 3, No. 2. – P. 99–110. – DOI 10.32523/2664-5157-2021-2-99-110.
17. Колмакова В. Мурал с Абаем раскритиковали в Кызылорде. URL: https://www.nur.kz/society/1881848-mural-s-abaem-raskritikovali-v-kyzylorde-video/. 28.10.2020 (дата обращения: 10.06.2026).
18. «Мог простоять еще 50 лет». В Алматы закрасили знаменитый мурал с апашкой. URL: https://adyrna.kz/zh/post/1005770. 18.10.2022 (дата обращения: 16.05.2026).
19. Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
20. Лотман Ю. М. *Поэтический мир Тютчева* // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех т. Т. III. – Таллин: «Александра», 1993. – С. 145–184.
21. Смирнова А. Мурал с двойным смыслом нарисовали на стене многоэтажки в Талдыкоргане. URL: https://el.kz/ru/mural-s-dvoynym-smyslom-narisovali-na-stene-mnogoetazhki-v-taldykorgane_120479/. 06.06.2024 (дата обращения: 12.07.2026).
22. Известный стрит-арт художник из Лондона расписывает дом в Алматы. URL: https://www.inform.kz/ru/izvestnyy-strit-art-hudozhnik-iz-londona-raspisyvaet-dom-v-almaty_a3046867. 19.07.2017 (дата обращения: 11.07.2026)
23. Садвакасова Г. К., Аутаев Б. Ы. Муралы как элемент перцептивного восприятия городской среды (на примере города Алматы) // Universum: филология и искусствоведение. – 2026. – № 4 (142). URL: URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/22370 (дата обращения: 13.06.2026).

3.4 Этнические нарративные дискурсы в современном искусстве гобелена (на примере творчества Б. Досжанова)

Светлана Шкляева

Обращение художников к этническим нарративным дискурсам – заметное явление в изобразительном искусстве независимого Казахстана. Они прочитываются в пространстве многочисленных композиционных решений в произведениях живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, дизайна, contemporary art и т.д., заставляя внимательного зрителя обращаться к мифологическим, историческим, эпическим, религиозным, фольклорным и другим нарративам, размышлять, расшифровывая смыслы, чтобы понять и приблизиться к творческому посылу автора.

Это «состояние сознания» как оформившееся направление в современной художественной практике, соответственно, можно рассматривать с разных ракурсов исследовательских направлений. Например, используя некоторые аспекты в контексте дискурса нарративного «поворота». Нарративистская проблематика в работах исследователей-гуманитариев была обозначена в 1992 году канадским лингвистом и теоретиком литературы Мартином Крейсмортом в статье Trusting the Tale: Narrativist Turn in the Human Sciences [1, с. 5, ссылка 1]. Нарративный «поворот» вызвал многочисленные дискуссии исследователей разных стран. В них звучали вопросы о статусе нарратива в научном познании и искусстве. Например, «Содержательная "слабость" нарратива проявляется как отсутствие общих существенных признаков, невозможность ответить на вопрос: "что есть нарратив?"», – пишет Э. В. Барбашина [2, с. 36]. Продолжая рассуждать, она замечает: «Однако ситуация усложняется в связи с тем, что нарратив достаточно долго развивался в рамках литературы, истории, философии, этнографии, психологии, теологии. А после нарративного "поворота" развитие нарратива "захватило" педагогику, социологию, терапию, изобразительное искусство, музыку и даже естественные науки» [2, с. 36]. Важным моментом является и то, «… что нарратив – это не репрезентация, а конструкция, <…> любая конструкция все равно есть репрезентация на другом уровне, на уровне предъявления всевозможных механизмов, феноменов и ситуаций конструирования, – и в плане практического эффекта от полученного знания…» [1, с. 6]. Следуя выводам В. Л. Лехциера, повторим, что «… рассказ автоматически наделяет онтологической и аксиологической значимостью то, о чем повествует, даже если на первый взгляд в рассказе ничего не происходит» [1, с. 7]. В конструкции, как определенном способе повествования, возможны «монтажные, рваные нарративы, кумулятивный эффект» [1, с. 7].

Обратимся к некоторым выводам исследователей актуального «нарративного разума»: «Работа с нарративом как с авторским текстом, индивидуальной интерпретацией истории, а также сгустком социальной информации состоит в том, чтобы "докопаться" до самых основ жизненного мира, его глубинных

структур. Это требует "вживания", "вчувствования" в событийную канву текста, "понимания" его оценочных суждений», – рассуждает Ю. Беспалова [3, с. 21–22].

В ситуации возникновения исследовательских «поворотов» конца XX века можно говорить «… и о другом знаковом научном повороте – иконическом» [1, с. 7], необходимом для изучения произведений изобразительного искусства, созданных в дискурсе нарративного «поворота». Определение «Iconic turn» в 1994 году было сформулировано швейцарским искусствоведом Г. Бёмом. «Iconic turn» прежде всего суммировал значимость и внутренней структуры образа, и возможность его постижения.

Выделим и мнение В. В. Савчука: «Иконический поворот фиксирует то, что онтологическим условием актуально сущего стал визуальный образ» [4, с. 98].

Подводя итог некоторым определениям исследователей о характере нарративного и иконического «поворотов», отметим ещё один факт: «Нарратив – это и способ рассуждения, и способ представления», – считает Э. В. Барбашина [2, с. 34], что непосредственно касается не только всего многообразия суждений о нарративах, но и характера выбранных для нашего анализа изобразительных нарративных «конструкций» – авторских гобеленов Бауыржана Досжанова.

Однако истоки отечественной этнической наррации в искусстве гобелена как составляющей суть композиционной доминанты в решении художественного замысла можно найти как в творчестве гобеленщиков Алматы 30-х годов XX века (экспериментальная мастерская артели «Ковровщица» Н. В. Цивчинского), так и советского времени (К. Т. Тыныбекова, Б. Е. Заурбековой, Ш. К. Кожаханова, И. З. Яремы и многих других), но более всего – эпохи независимости: А. К. Бапанова, С. С. Бапановой, Б. Е. Заурбековой, Р. Е. Базарбаевой, М. Ф. Муканова, А. Ж. Жамхана, А. М. Кырыкбаевой, Г. А. Джураевой, К. Т. Онгаровой и многих-многих других, когда возвращение к национальным истокам культуры, поиска её идентичности стало важнейшей тенденцией в развитии современного искусства страны.

Но как используются этнические наррации в творчестве молодыми художниками Казахстана? Какие смыслы и художественные средства они применяют, чтобы их визуальный «рассказ» и нарративная «конструкция» были убедительными? Рассмотрим как пример нарративного разнообразия в искусстве страны творчество Бауыржана Досжанова – алматинского художника, автора многих интересных настенных гобеленов, войлочных панно, чиев и других арт-проектов. Он – выпускник КазНАИ им. Т. Жургенова и известной казахстанской школы гобелена А. К. и С. С. Бапановых, доктор философии (PhD) по специальности «Декоративное искусство» (2024), преподаватель специальных дисциплин на кафедре декоративного искусства академии. Его работы, которые мы рассмотрим за период с 2010 по 2019 годы, среди гобеленов других художников Казахстана имеют свою узнаваемую тематическую и стилистическую направленность, технологические предпочтения и неоднократно рассматривались исследователями М. Ф. Мукановым, А. Т. Еспеновой, Б. Р. Карабалаевой и другими.

Многие персонажи текстильных композиций Б. Досжанова – это изобразительные метафоры либо символы, решаемые в творчестве через «конструированные» образы мифологических, исторических, эпических и других этни-

ческих повествований либо персонифицированных отражений собственных жизненных позиций и понимания смысла духовных ценностей народа. «Мы не интерпретируем то, что видим, мы изображаем то, что представляем», – так невероятно точно сформулировал современную ситуацию творчества многих художников В. В. Савчук [4, с. 99].

Вербальность этнических нарративов преобразуется Б. Досжановым в визуальные образы собственного воображения. Это явление так называемого «обратного экфрасиса», практики создания визуальных образов, возникающих как эмоциональная реакция на письменное слово.

Фигуры-символы в разных сюжетах гобеленов Б. Досжанова не отличаются активностью действий, скорее им присущи характерные позы предстояния либо линейного неспешного движения, параллельного горизонтальному нижнему краю гобелена или войлочного панно, заменяющие действия или сущностные мифологические, религиозно-философские образы-понятия. Лаконичность обобщенных декором и ритмом изображений героев сюжета либо метафор определенного духовного посыла в концептуальном пространстве-времени – главный признак решения многих композиций Бауыржана. В них всегда присутствует сложный меланжевый цвет нитей плоского условного пространства фона, который в некоторых работах светится, вибрирует и сгущается по границам гобелена, выполненного в технике плотного полотняного ткачества. Иногда он вводит в плоскостной фон гобелена неяркие нюансные мотивы либо пастельные орнаментальные мотивы, служащие дескрептивными знаковыми дополнениями к расшифровке понимания смысла ведущего образа-символа композиции.

Но, пожалуй, одним из самых сильных композиционных эффектов авторского кредо является нанесение художником уточняющих линий в текстильном рисунке, пульсирующих, сохраняющих силу экспрессии, и её неспешного исчезновения как противопоставление спокойной магии силуэтной плоскости изображения. Второй момент выразительного авторского предпочтения в художественном решении гобеленов – это обращение к стилистике фигуративной адаевской традиции петроглифов.

В ранних работах художника, выполненных в техниках развитых видов традиционного текстиля – валяного войлока и чия, можно уже отметить его склонность обращения к этническим нарративам. Например, цветовые бинарные инверсии времени суток – дня и ночи, использованные художником в композиции войлочного панно «Танец» (2010), влияют на наши границы восприятия танцующих. Они создают оптическое разночтение контрастных и ритмичных фигур, отсылающих в памяти к петроглифам, сохранившимся на патинированной каменной поверхности знаменитого памятника эпохи бронзы Тамгалы близ Алматы и изображающим антропоморфные существа в ритуальном танце (Рисунок 1). Авторская реплика в полярных сопоставлениях активизирует внимание зрителя, поглощенного созерцанием эффектов соотнесения бинарных оппозиций, которые носят универсальный характер, лежащих в основе интерпретации многообразных картин мира и восполняющих недостижимость наших усилий в полной мере познать его [5, с. 152].

Ручное валяние овечьей шерсти задуманной композиции в природной гамме цветов с добавлением красных и желтых пятен, символизирующих отблески образов светоносных солнца и луны (размещенных справа и слева в композиции), с непроизвольными смещениями абрисов фигур в результате технологических процессов влияет на восприятие образов как трансцендентных.

Дискурс названия панно в традиционной технике чия (шым ши) – «Жизненный путь» (2010) – определяет выбранные художником для репрезентации смысловые духовные ценности в тенгрианстве. Спокойное скольжение по воде легкой ладьи мимо гор с тремя прямо стоящими персонажами в высоких головных уборах в направлении восходящего в зенит солнца (если толковать красный цвет гор как символическое обозначение юга у тюрков) определяет возможную интерпретацию метафоры замысла художника (Рисунок 2). Мифопоэтика тенгрианства сохранила понимание значимости гор, которые издревле почитаются тюрками – когда-то здесь вскармливала предков народа своим молоком волчица-мать. Величие священных гор напоминает тюркам важность их покровительства, сулящего силу, богатство и крепкий дух.

Строгая колористическая триада чия – красный, белый и чёрный – вторит тюркскому пониманию семантики цвета. Ахроматические бинарные оппозиции белого и черного означают многие основные жизненные этические понятия жизни и смерти, добра и зла и т. д. Красный цвет амбивалентен, и его положительная характеристика связана, как мы уже упоминали, с солнцем, югом, жизнью. «Солнечным местом назывался не только юг, но и весь Средний мир. Тюрки именовали себя солнечным племенем. Жизнь и свет были синонимами» [6, с. 124].

Условная текстильная графика, обусловленная применением техники чия и выраженная в ломаных линиях вершин гор, ступенчатых «пикселей» в изображении вертикалей фигур и горизонталей ладьи, поверхности воды, круга солнца и некоей сложности конфигураций силуэтов рыб (символов нижнего мира), создаёт особый композиционный ритм чиевого панно. Медитативное созерцательное состояние с достоинством стоящих в ладье, плывущей по водной глади, довольно точно определяет характер сути земного бытия в тюркской традиции и одной из полисемантичных мифологем – жить в согласии с природой, её ритмами и образами величия в пространстве и времени.

Этические принципы добра и зла, справедливости и несправедливости, чести и бесчестья, их вечное противопоставление – ещё одна вселенская дуальная оппозиция интересна для художника в своей сути. Она характерна для мира внутреннего и внешнего, духовного мировоззрения и материального мира человека, отраженная в мифологических, исторических повествованиях, фольклоре, поэзии и т.д. Дуальные оппозиции, как этические и моральные категории, дают возможность человеку познать себя изнутри, сделать свой выбор, и художник иносказательно передает это состояние при помощи образов двух фигур тюркских всадников, атакующих друг друга пиками в композиции гобелена «Поединок» (2011), (Рисунок 3). Равенство противоборствующих сил определяется красной линией окружности, которая, как абрис особого духовного циферблата со стрелками-пиками, соизмеряет уровень белого и черного,

колористических синонимов добра и зла. Взгляд художника на изображенные фигуры всадников откуда-то сверху – такая визуальная проекция конного поединка, метафоры добра и зла внутреннего мира человека – позволяет точно оценить состояние противоборства. Так, вероятно, происходит и в душе благородного тюрка, борющегося со своими дурными мыслями и хвалящего себя за добрые: «... главное богатство тюрка – честное имя да славные дела, которые будут помнить потомки» [6, с. 133].

Во внушительном по размеру гобелене «Сила очага» (2011) вибрирующий суггестивный красно-оранжевый цвет переходит в синеву фона. Образ быка, созданного четкой графикой стремительных линий рогов и светлого тела, показан художником как уютный дом кочевника – юрта становится смысловой доминантой композиции, авторской визуальной репликой нарратива семейно-родовой памяти и в то же время символом гендерного разделения, не исчезнувшего в наши дни (Рисунок 4). Парящий вертикальный полёт птицы, Он и Она по вековой традиции с легким поклоном гордому хозяину, диск полной Луны – отражение ночного лика Тенгри, небесного свидетеля происходящего, в гобелене приобретают смысл вечности жизненных устоев: «Три элемента счастья для тюрка – государство, народ, семья» [6, с. 138].

Сложная фигура свернувшейся в кольцо изящной сущности в цветочной короне в гобелене «Созерцатель времени» (2012), авторский перцептивный образ, напоминает о древнейшем символе вечности, цикличности жизни и взаимосвязанности явлений в мире в мифах многих народов – Уроборосе. Но Созерцатель времени не глотает свой хвост, повернув голову, как Уроборос, а стремительно плывёт вперед в круге своего легкого тела, несмотря на то, что его змеевидная головка обращена назад (Рисунок 5). Время невозможно изобразить визуально: «Метафорическое понимание времени в терминах пространства обусловлено биологически: визуальная система человека способна воспринимать объекты, локализующиеся и движущиеся в пространстве, но не способна воспринимать время, чем бы последнее не являлось» [7, с. 58]. Во многих культурах мира, «в древней системе мироздания человек двигался по вектору времени, как бы повернувшись к будущему спиной...» [7, с. 62].

Действительно, созерцать мысленно можно только прошлое, то, что уже случилось. Не случайно мы часто не говорим о будущем: «В казахском языковом сознании уақыт/время представлено в большей степени как нечто прошлое, прошедшее, преходящее, нечто растяжимое, долгое, постоянное, хотя отмечается и его быстротечность, нехватка, недостаточность, отсутствие времени» [8, с. 12], поэтому С. В. Дмитрюк, исследователь категории времени в языковом пространстве, отмечает, что в лексиконе казахов наиболее употребительны слова, означающие прошлое время: өту, өтті/прошло; өткізу/провести; болу, болды/есть, было; кетті/ушло и др. [8, с. 12].

Но какими изобразительными средствами художник показывает движение времени и пространства, выстроенного им как авторский метафорический образ концептуального хронотопа? Образ круга как некое напоминание часового циферблата образован профильным положением тела Созерцателя жемчужного цвета в больших и малых «яблоках» с легким подчеркиванием сегмен-

тов окружностей избранными цветами и поднятых в перекрестном движении широко расставленных изящных задних конечностей. Мысленная диагональная линия, включающая в себя движение вперед левой конечности и поднятой левой задней, создает зрительный эффект дополнительного движения вперед. Тонкая разделительная белесая линия выделяет на теле Созерцателя правую нижнюю конечность, наполняющуюся по мере движения массой коричневого цвета, одновременно превращенную художником в нижнюю полосу круглого абриса спины. Длинный коричнево-оранжево-серый хвост рефреном подчеркивает контурной полосой окружность нижней части тела Созерцателя, завершаясь внизу завитком. Его движению вторят фоновые горизонтальные волнообразные полосы в основных цветах композиции, не имеющие ни начала, ни конца, создавая особый «ландшафт времени».

Визуально выразительны найденные художником ритмы движения и проставленные цветовые акценты – красота повторов линий изгибов тела Созерцателя, ниспадающих и уверенно поднимающихся; волнообразных горизонтальных линий плоского фона, меняющих свою тональность и цветность, олицетворяя движение.

Дивные формы Созерцателя сопровождают соотношения изысканной гаммы жемчужно-кораллово-коричневых цветов, а линии окружностей вторят нашему зрительскому принципу восприятия фигуры круга, вызывающего чувство умиротворения.

С этнической историей и мифическими нарративами связана серия небольших по формату решений гобеленов, созданных художником в течение 2013–2014 годов. Например, гобелен «Ашина» (2013). Ашина, как мы знаем из тюркской мифологемы, – это знатный род правителей тюркских каганатов. Исследователи предполагают, что значение слова «ашина» – синий – восходит к сакской этимологии. Прародители рода Ашина – мальчик и волчица, о чем повествуют тотемические генеалогические легенды древних тюрков. Символика преданий в сюжете гобелена Б. Досжановым воплощена в образе воина-правителя, стоящего на волчице (Рисунок 6). Этот известный стилистический прием использования образов животных в персонализации богов и героев встречается в тамгалинских петроглифах эпохи бронзы (например, солнцеголовое божество на быке) и других древних восточных мифологиях. Не случайно художником выбраны цветовые сообщения в гобелене. У древних тюрков взаимосвязь алого и зеленого считается священной: алый цвет крови означал духовное родство с Тенгри, а зеленый цвет – это цвет растений. Потеря крови или увядание зелени означали гибель жизни [6, с. 124]. Меланжевой вибрацией колорита фона гобелена художник обозначает благородное мерцание золота – «…золотой род Ашина стали называть родом золотой птицы, или золотого красного ворона» [6, с. 90]. Открытая чаша серебряного полумесяца на плоскости фона гобелена читается как символ щедрого женского начала в тюркском мире – божественной Умай, покровительницы детей и воинов.

Есть в тюркской мифологии красивое определение ветров как бога: его Тенгри посылает сдувать будущие жизни с ветвей Байтерека. Воины молились этому богу в специальном храме «Разгоняющий тучи» перед суровыми битвами,

прося победу. Следы действий невидимого бога представлены художником в виде развевающейся бороды батыра, вздыбленной гривы и хвоста могучего коня (Рисунок 7) в гобелене «Воин ветра» (2013) [6, с. 61].

Тема представления образа героического воина, батыра, степного рыцаря продолжается Б. Досжановым в других решениях гобеленов. Композиция гобелена «Воины» (2013) построена художником в системе девятерицы – в этой загадочной композиционной сетке квадрата, состоящего из девяти маленьких квадратов, известного еще в франко-кантабрийском искусстве эпохи позднего палеолита (пещера Ласко) и иногда встречающегося в творчестве современных художников Казахстана (керамика, гобелен). Красный квадрат в центре большого квадрата и крестообразной фигуры, образованной квадратами темной тональности, – композиционный колористический выбор художника, семантически связанный с цветом энергии земли и символом победы. Серикбол Кондыбай называет его «ала |ғ] или Красный средний земной покров», он «в устойчивой цветовой характеристике обозначается «красным цветом» [9]. Но красный цвет – амбивалентный. Он означает не только животворящее солнце, жизненное тепло, «средний земной покров», но и цвет мужества бесстрашных воинов (Рисунок 8), чьи образы расположены в маленьких квадратах по периметру общего квадрата. Обобщенные декором головные уборы, костюмы с защитными элементами, различные виды вооружения, тщательно проработанные художником на фигурах воинов-батыров на квадратах девятерицы, представляют образы героического прошлого тюрков, бывших гегемонами в средневековье (IX–XII вв.) на огромном пространстве Великого Шелкового пути. Созданные образы воинов – бесстрашных тюрков, «небесных людей» – погружают и художника, и зрителей в славное минувшее, позволяя приобщиться к богатой истории этногенеза народа.

Гротеск, как выразительный художественный прием, применен автором в визуальном ироническом сравнении телесности противоборствующих батыров в фигуративной композиции гобелена «Борцы» (2014).

В пропорциональных и цветовых сопоставлениях фигур художник обозначает дуальные персонифицированные образы двух сил, очевидно, «своего» – «чужого» или «доброго» – «злого» (Рисунок 9). Левый борец спокойной стати, решенной в светлой пастельной гамме цветов на темном фоне – явно «свой», положительный, добрый, будущий победитель. Правый борец в темном одеянии с выраженной телесной дисгармонией олицетворяет отрицательное, «чужое», злое.

Необычную колыбель с образом запелёнутого младенца внутри художник представляет в виде изображения открытого вверх лунного серпа, символически означающего женское начало в мире, например, богини Умай, покровительницы и защитницы детей в тюркском мире в гобелене «Колыбельная» (2014). «Целующая ресницы детей» – так часто называли богиню Умай тюрки. Среди них считалось, что бездетная семья – это непоправимое горе в реальной жизни. Ради рождения наследника они были согласны лишиться любых собственных материальных благ, а потеря детей была ужасным наказанием [6, с. 127].

Художник намечает красным абрисом сегмент круга солнца, как бы подчеркивая мифологическое самоназвание тюрков – «солнечное племя», и второй нижний плоский сегмент, обозначенный красным цветом, очевидно, относится к обозначению Земли или Среднего мира – «солнечного места» жизни тюрков (Рисунок 10). Именно поэтому фон гобелена золотисто-желтый, с тонкими лучами, исходящими от круга солнца и льющимися на младенца. Этот колорит дополняет возможную интерпретацию смысла композиции. Дань уважения к старшим и помощь младшим – вот основная цель жизни тюрка [6, с. 139].

Серп полумесяца, с другой точки зрения, это образ-концепт, он один из важнейших в исламе.

Чтение многозначных символов в гобелене художника «Пророк или мудрец» (2016) – это, прежде всего, построение нашего собственного понимания авторской композиционной логики, но, безусловно, не всегда совпадающей с внутренней позицией размышляющего автора. В этом гобелене обращает на себя внимание большая фигура двугорбого верблюда, увенчанного огромным полумесяцем и неторопливо вышагивающего на поводке у впереди идущего пророка в высоком головном уборе с полями (Рисунок 11). У него в опущенной руке, совсем как у нас, только что неожиданно купленная в магазине желанная книга, изображен полумесяц, опущенный рожками вниз. Ещё один серп луны с открытым верхом над головой верблюда увенчан восьмиконечной звездой: в Авесте так изображали богиню Иштар. Сама фигура верблюда украшена множеством изображений больших и малых полумесяцев. В интерпретационной версии зрителя выстраивается такой смысловой посыл автора: большая фигура верблюда – это символ демиурга, творца мира. Он встречается в ранних петроглифах эпохи бронзы на территории Казахстана, например, в Павлодарском Прииртышье. В Авесте верблюд был воплощением солнечного бога победы Веретрагны.

Доминанта композиции – разнообразные изображения полумесяцев, указывающих на то, что они использованы автором отнюдь не случайно. Как сакральный символ полумесяц был известен во многих религиях истории человечества, где он обозначал лунные божества, возрождение и бессмертие.

В исламе полумесяц был символом божественного покровительства, прироста и возрождения.

Не случайно и образ полумесяца со звездой расположен художником прямо над головой верблюда. Это значимый символ власти и богатства у кочевых народов в древности, в том числе и тюркских, а в исламе означающий рай. Не зря пророк ведет верблюда – семантика образа пророка заключается в том, что он есть тот, кто знает и передает связь духовных знаний прошлого, настоящего и будущего. У него в руке перевернутый месяц с опущенной вниз чашей серпа. Это знак благодати, проливающейся на все земные творения.

В гобелене проявлены черты особой авторской выразительной стилистики художника – контраст в рисунке большого тучного туловища верблюда и его маленьких изящных конечностей (адаевская изобразительная традиция петроглифов Айракты, полуостров Мангышлак); особое «растекание» цвета в сложной согласованной градации и вибрации меланжевых ниток.

Но не только иконические символы для художника становятся интересным материалом для его композиций. Художественные системы, характерные для произведений древних эпох истории Казахстана, служат основой творческих ремейков в создании собственных произведений.

Сюжет гобелена «Прикосновение» (2015) – обращение художника к известному в скифо-сакском зверином стиле мотиву терзания кошачьим хищником оленя. В знаковой системе звериного стиля семантика мотива, по мнению многих исследователей, – это образ вечной борьбы противоположных начал как условие гармоничного состояния мира. Фигура оленя с золотыми рогами, закрученными в крутые спирали и расположенными в порядке нарастания и затухания по форме круговой спирали, расположена в центре и является лейтмотивом в композиции гобелена (Рисунок 12). В верхней правой части композиции спираль начинается с изображения головы хищника и завершается в верхней левой части завитком рога оленя и изящно-острыми коготками лапок кошачьего. Фигура хищника сужающейся полосой оформляет изображения композиции, отдаленно напоминая абрис известной золотой пекторали из кургана Толстая могила (IV в. до н.э.). Применение повторяющегося графического приема художника в виде удлиненной запятой, тождественной движению тонкого кончика кисти, полной краски, неожиданно звучит как контраст в сопоставлении локальных цветов фигур. Любовь древних к кругу с изобразительным символом, который с фоном квадратного гобелена создаёт свой знак, очевидно, можно объяснить как выражение единства материального и духовного (земного и небесного), где круг читается как знак постоянных перемен, а квадрат – выражение стабильности и духовного мира.

Гобелен «Приобщенность» (2015) – это ещё один из авторских текстильных изобразительных ремейков зооморфных символов и дуальных мировоззренческих сюжетов скифо-сакской мифологии. Символика акта терзания хищником травоядного иногда интерпретируется как ритуал сакрального брака – иерогамии, где хищник олицетворяет божественное небесное или мужское начало, а травоядное – образ порождающей Матери-земли или женскую ипостась (Рисунок 13). В этой версии прикосновение хищника к травоядному в гобелене действительно напоминает эротическую прелюдию движений. Композиция в символическом круге асимметрична, и художник выделяет голову и уже безвольно раскинутые вверх конечности архара за пределами композиционного круга, помещая их в фоновом пространстве внешнего квадрата гобелена. Он пользуется изобразительным каноном детали скифо-сакского искусства, обозначая формой условной запятой глаз хищника и внутреннее пространство изгиба рога архара, напоминая зрителям об источниках своего вдохновения. Вытянутое в виде внешней каймы тело хищника завершается конечностями и крошечными лапами. Среднее поле композиции – стилизованное жертвенное тело копытного – автор представляет как тучный круг с внутренним изображением орнаментированного полумесяца и внешними лепестками – лучиками солнца, выделяющимися на темно-коричневом поле, очевидно, транслируя основную мысль скифо-сакской мифологии – восприятие мира через гармонический дуализм и не забывая о знаке союза солнца и луны. Одновременное

совмещенное изображение солнца и луны, символически выступающие как небесная пара, отражает гармонию противоположностей: свет и тьму, мужское и женское начало: «Солнце и Луна – лик Тенгри и его отражение» [6, с. 69].

Интерпретация смыслового решения образов гобелена «Борец» (2017) связана с символами, складывавшимися в долгой истории народа. Могучий богатырь – батыр легко держит на своих плечах огромного верблюда, с символическим решением цвета и орнаментального рисунка, отсылающими к историческому и народному традиционному искусству – трем окружностям, обозначающим, возможно, символы трех уровней мира, верблюда как демиурга, полосатые ковры алаша и т.д. (Рисунок 14).

Визуализация образа героя устных тюркских преданий «с времен баснословных» – важная составляющая в рассмотренных примерах творчества художника. В монументальном, программном для художника гобелене «Воин Алаша» (2019) он использует сюжет многих версий легенды об одном из первопредков казахов, объединившем народ в три жуза, – Алаша-хане (Рисунок 15). У И. М. Казанцева, учёного-этнографа, долгое время работавшего в пограничной канцелярии Оренбургского и Самарского губернаторств, в тексте его сочинения «Описание киргиз-кайсак» (1867) приводятся два разных варианта развития событий легенды. В первом он рассказывает о хане Алаша, во владениях которого «стали рождаться пегие или чубарые люди». Случилось так, что у хана его сын, первенец и наследник, тоже родился пегим. Умный визирь посоветовал ему сохранить жизнь жене и сыну, отвезти их в степь и «дать им в утешение Кирк-гыз, то есть сорок дев. От этого ханского сына Киргиз и сорок дев в степях произошло потомство и народ киргизы» [10, с. 1–2]. В другом случае И. М. Казанцев пишет: «...все Киргизы почитают первым родоначальником своим Алач-Хана, от трех сыновей которого, по их преданию, произошли три орды ...» [10, с. 30].

Народные сказания знакомят нас с Алаша (Алача) как младенцем, родившимся у правителя Турана. У малыша тело было покрыто болячками, поэтому ему дали имя – Алача – «пестрый». По приказу правителя его бросили в степи, но нашедший младенца старый мудрец Майкы-би воспитал ребенка. Когда мальчик вырос, то к нему, повзрослевшему, умному и сильному, присоединялись другие воины, которые признали его своим правителем. Но в статье «Знаковый персонаж казахских преданий Алаша-хан: историческая личность и миф» И. В. Ерофеева проанализировала 22 фольклорных текста, собранных разными исследователями в разное время и разных областях Казахстана. На основе сравнительных данных она выявила в них исторические топонимы, этнонимы, собственные имена Алаша-хана и установила время его жизни и правления. Это – Хаккназар-хан, он правил казахами в течение 1551–1580 гг. [11, с. 256]. И. В. Ерофеева нашла объяснение происхождению имени Алаша-хан. Оно представляет собой лакаб – почетное прозвище Хаккназар-хана, которое он получил в 1570-е годы [11, с. 256]. Ирина Викторовна пишет: «Самым убедительным объяснением происхождения знакового прозвища Хаккназар-хана – Алаша – можно считать, на мой взгляд, этимологическую версию, которую записал известный собиратель степного фольклора второй половины XIX – начала XX в. Отыншы Альжанов в восточной части кочевий Среднего жуза. В зафиксированном им тексте преда-

ния говорится буквально следующее: "У Алаша-хана было еще и другое имя. Его прозвали Алаша-хан киргизы (прав. казахи. – И. Е.), что означает в переводе "полосатый". Так называли Алаша-хана потому, что он любил носить шелковый полосатый кафтан [Альжанов, 2004: 124]» [11, с. 278–279]. Под словом кафтан подразумевается, конечно, шапан, о чем подробно пишет И. В. Ерофеева. Далее в своем тексте она поясняет, ссылаясь на Г. А. Пугаченкову: «… в Бухарском ханстве в то время впервые начали производиться и использоваться для пошива шапанов полосатые шелковые ткани, получившие название в Средней Азии алоча, а в казахских землях – алаша [Пугаченкова, 1956: 115–116]» [11, с. 279].

И ещё одно важное мнение для понимания толкования имени Алаша-хан. У Серикбола Кондыбая оно звучит так: «Но сам сюжет Алаши мы называем кочевым. Потому что он сохранил мифическую схему о ребенке, рожденном от солнца …» [9].

Скорее всего поэтому некоторые приведенные материалы исследований заставляют внимательно рассматривать решение композиции гобелена Бауыржана. Художник показывает кульминационный момент могущества Алаша-хана: он воин и богатырь, он силен и готов в любой момент вскочить в седло любимого, верного и мощного коня, как в богатырской сказке – «…главного помощника и неизменного спутника степного богатыря» [12, с. 250].

Художественный образ, созданный Б. Досжановым, «держит» любой вербальный вариант многочисленных легенд: в нем можно увидеть и легендарного правителя, и солнечное дитя, и каждый зритель узнает в нём своего героя любимых легенд.

Определение «пёстрый» подсказало художнику выбор акцентных колористических доминант – преобладания оранжевых, сдержанных бирюзовых и жемчужно-серых цветов, усиленных местами тёмными тональностями меланжа. Ими отмечены и символический круг солнца с полумесяцем, и фигура мощного коня в защитной маске и катафрактарии, и снаряжение воина, которое образуют полосы подразумеваемого рисунка «алаша». В образах художника угадывается знание автором результатов исследований многих ученых, занимающихся древнетюркской историей и культурой – декоративность решения боевого убранства воина и коня не спорит с достоверностью выводов исследователей, но даёт возможность художнику создать свой колорит и рисунок в видении сюжета. Глубоко символичен охристо-золотистый тон фона с серыми силуэтами трилистников – орнаментальными символами божественной Умай. Как подтверждение намерений и защиты воина свыше художник размещает в верхней части композиции совмещенные изображения небесных светил – солнца и тонкого серпа луны – частые символы, означающие космический порядок, вечное обновление, выбранные художником для своих произведений.

Рассмотрим подробнее решение фигуры воина на светлом фоне его круглого щита. Полосы на длиннополом боевом панцире-халате соответствуют рисунку реальных рядов пластин традиционного подвижного ламеллярного доспеха; грудь воина защищена нагрудником с символом орла, а плечи – наплечниками. На нем защитный военный фартук. Конический шлем с выделенными белым цветом наносником и наглазниками венчают «крылышки»-перья.

Широко расставленные руки и ноги упруги, горизонтально схваченное копьё со штандартом, украшенным волчьей мордой, убеждают нас, что воин Алаша будет совершать героические подвиги. По тюркскому обычаю язычками зубцов поднимается подстриженная грива коня, условными динамичными полосами обозначен катафрактарий для коня. Художник наделяет горизонтальную шлею сбруи коня рисунками предметов военно-дружинного быта – комплектом нард, кожаным сосудом для кумыса торсык, казаном, ложкой и вилкой, ножом, колчаном со стрелами, саблей, боевым топором, булавой – всем, что так необходимо в походной жизни отважного воина, проходящей в постоянных боях, охотах и пирах.

***

Итак, рассмотренные композиции авторских гобеленов Бауыржана Досжанова, как современный пример «конструируемых» этнических нарративов или «обратного экфрасиса» отсылают нас к образам мифопоэтики, легендарных повествований исторических эпох страны, личных перцепций через систему художественных приемов и символов.

Визуальный анализ композиций работ Досжанова показал, что выбранные художественные тропы: метафора, символ, инверсия, ремейк, гротеск; иконографические схемы – позволяют использовать разнообразие творческих подходов в создании концептуальных образов. Решения художника основаны на визуальности образов, но не всегда совпадающих с видимыми в реальности.

Поэтика авторского образного видения – это востребованная творческая рефлексия художника на актуальный интерес общества к богатейшему культурному наследию талантливого народа.

Список использованных источников

1. Лехциер В. Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры / International Journal of Cultural Research. – 2013. – № 1 (10). – С. 5–8. URL: http:// www.culturalresearch.ru
2. Барбашина Э. В. Прототипический нарратив и содержательное разнообразие нарратива // Философия науки. – 2024. – № 2 (101). – С. 31–42. DOI: 10.15372/PS20240203.
3. Беспалова Ю. Нарративный поворот в социологии и проблема сохранения семейно-родовой памяти // Телескоп. – 2015. – № 3 (111). – С. 21–24.
4. Савчук В. В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1(10). – С. 93–108.
5. Маслова С. В., Усова А. В. Бинарные оппозиции в современном массовом сознании // Вестник науки Сибири. – 2014. – № 4 (14). – С. 152–155. http://sjs.tpu.ru.
6. Бисенбаев А. Мифы древних тюрков. – Алматы: Мектеп. – 2023. – 176 с.
7. Чугунова С. А. Ландшафт времени в различных культурах // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 75. – С. 57–64.

8. Дмитрюк С. В. Этнокультурная специфика образа времени в языковом сознании русских, казахов и англичан // Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Москва. – 2001. – 18 с.

9. Кондыбай С. Солнечный бог и солнцеподобный человек Алаш и Алаша // https://ru.ult.kz/2019/04/18/solnechnyi-bog-i-solntsepodobnyi-chelovek-alash-i-alasha/; Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем. – 2005. – с. 49–53.

10. Казанцев И. М. Описание киргиз-кайсак. – Санкт-Петербург: Тип. т-ва «Обществ. Польза». – 1867. – VIII. – 231 с. // https://elib.rgo.ru/safe-view/123456789/217123/1/UnVQUkxJQjEyMDkxMDUyLlBERg

11. Ерофеева И. В. Знаковый персонаж казахских преданий Алаша-хан: историческая личность и миф // Тюркологический сборник. 2013–2014. Памяти С. Г. Кляшторного (1928–2014). – Москва: Наука-Восточная литература. – 2016. – С. 256–292.

12. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос: избранные труды. Ленинград: Наука. Ленинградское отд-ние. 1974. – 727 с.

3.5 Карикатура как практика визуального дискурса: репрезентации и художественные стратегии современного Казахстана

Жанерке Шайгозова

В контексте Visual Studies карикатура представляется как форма визуального дискурса, посредством которой конструируются и транслируются представления о власти, идентичности, коллективной памяти, гендере, экологии и других актуальных проблемах.

Карикатура – это самостоятельный механизм производства смыслов, осуществляемого посредством метафоры, гиперболы, гротеска, символизации, интертекстуальности и других риторических приемов [1]. В свою очередь, как пишет Т. В. Вдовина: визуальный дискурс – особая разновидность дискурса, это сложный интерактивный процесс, в котором называются значения образов [2, с. 24].

Следовательно художники-карикатуристы выступают в роли своеобразных экспертов, создающих общественное представление об той или иной проблематике, явлении, событии и т.д. через свою персонифицированную изобразительную практику.

В осмыслении карикатуры как практики визуального дискурса привлекает ряд работ: J. Greenberg [3], L. Abraham [4], E. Adeeb [5], M. Zarifian [6] и других.

J. Greenberg [3] рассматривает политическую карикатуру как форму визуального новостного дискурса, использующую механизмы визуального фреймирования для формирования общественного восприятия политических событий; L. Abraham [4] подчеркивает потенциал карикатуры как средства визуальной коммуникации в акцентировании политических и социальных проблем.

В грамматике визуального дизайна Gunther Kress и Theo van Leeuwen [5] подчеркивается, что любое изображение – это система, обладающая собственной «грамматикой» с тремя метафункциями. Первая, representational meaning (репрезентативное значение), которая отвечает на вопросы, что изображено, какие объекты, действия и отношения представлены; вторая, interactive meaning (интерактивное значение), которая отвечает на вопрос каким образом конструируются отношения между изображенными персонажами и зрителем (взгляд, дистанция, ракурс); и наконец, третья compositional meaning (композиционное значение) как расположение элементов, цвет, размер, контраст и композиция организуют смысл изображения.

В совокупности эти метафункции становятся основным методологическим инструментом, позволяющим рассматривать карикатуру как сложный поликодовый текст.

Особое внимание исследователи уделяют художественному языку карикатуры. К примеру, E. Adeeb [6] показывает, что одним из ключевых механизмов смыслообразования выступает визуальная интертекстуальность, благодаря чему изображение вступает в диалог с историческими событиями, произведениями

искусства, массовой культурой и медиатекстами. В свою очередь, M. Zarifian [7] рассматривает метафору как основной инструмент концептуализации действительности в современной карикатуре.

Настоящий раздел рассматривает казахстанскую карикатуру как практику визуального дискурса, что позволяет выявить особенности ее художественного языка, определить место в современном искусстве Казахстана и подчеркнуть потенциал жанра как важного инструмента интерпретации окружающей действительности.

Важными здесь представляются язык визуальной риторики (метафора, гротеск, гипербола, ирония, сатирическая деформация и др.), интертекстуальность и культурные коды, конструирование идентичности через образные системы, репрезентация социальных и политических явлений, а также производство коллективной памяти через устойчивые визуальные символы.

Одним из излюбленных приемов казахстанских карикатуристов выступает метафора, которая согласно разработчикам теории концептуальной метафоры [8] основана на переносе свойств одного домена на другой. К примеру, в композиции «Бобры» Галыма Боранбаева (Рисунок 1) ключевым художественным приемом выступает трансформация, а вернее перенос моделей человеческого поведения в зооморфный мир.

О. В. Дехнич и Е. В. Середина, исследуя визуальные метафоры карикатуры разделяют ее на три вида: фитометафора – красочное сравнение с привлечением растительного мира; зоометафора – метафора с использованием животного мира, а также овеществленные метафоры [9].

Изображенные на композиции Галыма Боранбаева бобры, выполняющие свою природную функцию представлены в искусственно «социализированной» среде: они сидят на стульях и потребляют напитки, что формирует эффект парадокса. Подобная стратегия позволяет интерпретировать работу как критику процессов символической рационализации повседневной деятельности в обществе потребления.

Юмористический эффект строится на смысловом контрасте между естественной поведенческой моделью животных и искусственно сконструированной социальной средой, в которую они помещены автором. Этот прием (зоометафора) можно считать одним из базовых в искусстве графики в целом, что можно наблюдать в иллюстрациях, мультфильмах и других аспектах визуального.

Другим проявлением метафорического мышления можно считать работу «Знание – сила» (Рисунок 2). В этом произведении, как и в произведении «Бобры» прослеживается характерная для Боранбаева сюрреалистическая образность, основанная на сочетании лаконичных и предельно ясных форм.

В центре композиции изображена школьница в форме, с рюкзаком и наушниками в состоянии левитации, ассоциативно уподобленная взлету ракеты. Данный прием создает эффект метафоры восхождения. Под девочкой художник расположил темную аморфную массу из множества безликих человеческих фигур, прижатых друг к другу. Контраст между индивидуализированным субъектом и обезличенной коллективной средой здесь очевиден. Думается, что

не зря художник изобразил здесь именно девочку, стремящуюся к знаниям, к высоте. Ведь, современное общество Знания невозможно без полноценной интеграции женщин в научное производство знаний, инноваций и социальных изменений.

Следующая работа Боранбаева (Рисунок 3) была награждена специальным призом Международного конкурса туристических карикатур (Турция, 2025). Центральным композиционным элементом выступает канат, скрученный в форму знака бесконечности, символизирующий непрерывность и неразрывность исторических, культурных и географических связей Азии и Европы. Знак бесконечности подчеркивает постоянный характер их культурного взаимодействия, взаимовлияния и обмена.

Дополнительный смысл в композиции формируется за счет архитектурного ряда знаковых строений Стамбула, размещенного художником на верхней части композиции. Это решение художника подчеркивает роль этого города как глобальных «ворот» между мирами. По обе стороны композиции изображены фигуры людей с чемоданами, которые вводят в изображаемое контекст глобальной мобильности. Этот мотив отсылает к туризму, миграции и межкультурной коммуникации, демонстрируя постоянное движение людей между Европой и Азией. Тем самым путешествие – это метафора культурного обмена и взаимного познания.

Отметим, что на современном этапе развития медиапространства формируется отдельная тематика карикатуры – туристическая в задачи, которой входит создание привлекательного, запоминающегося и эмоционально выразительного образа туристической дестинации. Исследуя роль визуального в современном маркетинге, специалисты отмечают высокую значимость «рисованного», созданного «руками» контента в отличие от готовых фотографий. Именно, последнее активирует у человека механизмы аффективной обработки информации [10].

Другой казахстанский художник-карикатурист Бауыржан Избасаров виртуозно использует язык гротеска и метафоры в качестве основных приемов своего самобытного творчества. Их сочетание позволяет создавать художнику многозначные образы, в которых сатирическое преувеличение становится инструментом критической интерпретации многих социально-политических явлений.

К примеру, в работе «Азиопия» (Рисунок 4) изображен полуразрушенный, ветхий корабль с надписью «Нур Отан» на борту. Это политическая метафора, использующая символ правящей на тот момент партии как аллегорию государственного устройства, находящегося в кризисном состоянии. Сам же рисунок выполнен в манере экспрессивной графики, где гротескные образы призваны максимально усилить обличительный пафос изображаемого.

Синтез приемов, а именно гротеск, метафору, зооморфизм и классический прием политической карикатуры в виде превращения серьезных международных организаций в абсурдные образы использован художником в работе «Азия в опасности!» (Рисунок 5).

Мурат Дильманов один из самых известный карикатуристов Казахстана. Художник в работе «Уятмен» (Рисунок 6) создал образ вымышленного супергероя, пародирующего концепт «уят» (с казахского «стыд»). Персонаж облачен в костюм с плащом, стилизованным под традиционное казахское корпе, а на груди размещена крупная надпись «УЯТ». Художник иронически переосмысляет популярный культурный мем, превращая его в визуальную метафору общественного контроля.

Образ «Уятмена» олицетворяет навязывание консервативных моральных норм, стремление регулировать поведение окружающих и вмешательство в частную жизнь под предлогом сохранения национальных традиций. Используя язык карикатуры, а вернее прием гротеска и аллегории автор показывает, как традиционное понятие «уят» функционирует в качестве своеобразного механизма социальной дисциплины современного казахского общества.

Другая работа художника-карикатуриста «Управление бюджетом» (Рисунок 7) представляет собой сатирическую графику: в центре композиции помещена огромная копилка в форме свиньи на которой написано «Бюджет». На копилке стоят трое персонажей в деловых костюмах, которые активно извлекают из нее содержимое: один выливает содержимое через край с помощью ведра, создавая поток «воды» (символизирующей деньги, так как в потоке видны знаки доллара), другой использует водяной пистолет, а третий персонаж подключил шланг к нижней части копилки.

Если исходить из грамматики визуального дизайна, разработанной Kress и Leeuwen (1996) то в зависимости от расположения персонажи и объекты наделяются различной информационной ценностью. Поэтому в анализе карикатуры нельзя не обращать внимание на принцип информационной ценности (information value), принцип существенности/выраженности (salience) и принцип фрейминга/обрамления (framing) [11]. Согласно принципу информационной ценности, изображенные Дильмановым персонажи в зависимости от «извлекаемого» из бюджета демонстрируют собственные ранги: кто заимствует из него больше, а кто меньше.

В целом художественный язык Мурата Дильманова отличается лаконичностью композиционного решения, выразительной пластикой образов и интертекстуальностью, в рамках которой национальные культурные символы органично интегрируются с эстетикой современной массовой культуры.

Своеобразное ироничное осмысление действительности и современных социальных проблем мы видим в творчестве Игоря Кийко. Это произведение представляет собой классическую карикатуру, для которой характерны гротеск, гиперболизация черт персонажей и выразительная сатирическая образность. Композиция (Рисунок 8) изображает группу представителей различных национальностей, собравшихся за круглым столом. В центре композиции помещена бутылка с надписью «Язык межнационального общения», выступающая ключевым смысловым акцентом произведения.

Подобная метафора неслучайна. В антропологических и социологических исследованиях совместное употребление алкоголя рассматривается как особый коммуникативный ритуал, способствующий установлению доверия, груп-

повой солидарности и неформальных социальных связей. В этой связи алкоголь описывается исследователями как своеобразный «социальный катализатор» (social catalyst), временно снимающий культурные и коммуникативные барьеры между участниками общения [12; 13]. Именно к этому культурному стереотипу обращается художник, иронически представляя бутылку водки в качестве универсального «языка» межнационального общения.

Творчеству Ибрагима Кубекова характерен упрощенный, гротескный стиль с акцентом на гипертрофированные черты изображаемых лиц, усиливающий комический эффект. В своих работах художник часто поднимает вопросы коррупции, бюрократии и неэффективного управления. В анализируемой работе (Рисунок 9) он через прием абсурда показывает, как благие намерения международных доноров могут разбиваться о местные реалии. На рисунке изображены двое чиновников, один из которых красит школьную трубу маленькой кисточкой (метафора имитации бурной деятельности), а другой наблюдает. В «облаке» текста персонаж иронизирует над японской грантовой программой («Корни травы»), сетуя на то, что выделенная сумма в 395 тысяч долларов «это очень мало» и, задается вопросом о том, «какую траву курят» грантодатели.

Отметим, что особую роль в творчестве Кубекова занимает шарж, посредством которого художник исследует характер человека, используя приемы гиперболизации, гротеска и типизации. Им создано огромное количество шаржей на публичных личностей Казахстана, где ярко проявляются наблюдательность художника, чувство юмора, ирония, психологическая наблюдательность и точность характеристики образа.

Другой не менее известный художник-карикатурист Айдарбек Газизов творчество, которого в целом гораздо известнее зарубежом, чем у себя на родине. На Международный конкурс карикатур «Новый мировой порядок» (2014) художник представил ряд работ (Рисунок 10–11).

Рисунок 10 репрезентирует зооморфно оформленную аллегорию некоего общественно-политического конфликта, где в виде борющихся крокодила и змеи фигурируют определенные силы (страны). Это визуальная метафора борьбы, «неразрешимого» и «вязкого» конфликта, где стороны тесно переплетены друг с другом, а символика белого флага наталкивает на мысли об условной готовности противоборствующих сторон к переговорам.

Другая работа художника (Рисунок 11) построена на сложной системе визуальных метафор: ежик с носом в виде карандаша – символ творческого труда и свободы художественного высказывания с окровавленными лапками продвигается по острому лезвию. Здесь устойчивое выражение «идти по лезвию ножа», означающее находиться в крайне рискованной ситуации, балансировать на грани получает свое оригинальное визуальное воплощение. Тем самым композиция визуализирует высокую цену, которую нередко приходится платить художнику за возможность говорить правду.

В данной композиции отсутствует необходимость в словесном комментарии обычно, сопровождающих карикатуру: смысл произведения раскрывается через выразительную силу образов, метафору, символику деталей и эмоциональное напряжение. Отсутствие вербального компонента в настоящей компози-

ции говорит о самодостаточности стилистических приемов, которые полностью смогли передать авторскую идею.

Следующая работа Айдарбека Газизова (Рисунок 12), на наш взгляд фокусируется на состоянии человека внутри системы (не имеет значения какой именно). Использование образа глаза (ока), «запертого» в колючую проволоку символизирует потерю свободы или о невозможности смотреть на мир без ограничений. «Зрачок» художник обозначил в виде образа луны, которая не только «плачет», но и символизирует цикличность времени и его изменчивость. Отметим, что некоторые образы в карикатуре, помещенные в разные контексты, могут презентовать различные смыслы. К примеру, образ луны в контексте карикатуры может нести идеи утопии, отдаленности от реальности, цикличности и изменчивости, тайну и т.д. Так, исследуя образ Луны в сатирической графике и политических карикатурах XIX века Blanco показывает, как «темная сторона Луны» становится метафорой политической критики [14].

Исследуя, карикатуру современного Казахстана нельзя не обратиться к творчеству известного художника Еркина Нуразхана. В своих работах художник обращается к острым социальным, политическим и культурным проблемам, рассматривая карикатуру как действенный инструмент общественной критики. Не случайно ему принадлежит оригинальное высказывание: «Если волки – санитары леса, то карикатуристы – санитары общества».

Своеобразную творческую репрезентацию одну из злободневных проблем современного Казахстана художник представил в одной из работ Еркина Нуразхана (Рисунок 13). На анализируемой карикатуре изображены антропоморфные фигуры, стилизованные под матрешек и облаченные в строгие деловые костюмы. Одна из изображенных фигур раскрыта, демонстрируя свое внутреннее содержимое – плотно уложенные пачки денежных купюр.

Матрешка здесь выступает многозначной визуальной метафорой символизируя многослойность и скрытое внутреннее содержание. В этом контексте данная карикатура приобретает критическое звучание: внутренняя сущность бюрократической системы оказывается сведена лишь к финансовой выгоде. То есть зритель здесь наблюдает «десакрализацию» культурного кода, когда один из известных культурных символов (матрешка) превращается в инструмент политического обличения. Вместе с тем, деньги в данной работе выступают центральным семиотическим знаком, символизирующим коррупцию, теневые финансовые механизмы, кумовство и взаимосвязь властных структур.

Как правильно пишет А. С. Айнутдинов, «карикатура сегодня в прессе становится одним из составных элементов инфографики» и, автор выделяет «семь ее функций в прессе: информационную, коммуникативную, психологической разрядки, эвристическую, познавательную, эстетическую и воспитательную» [15, с. 25].

Тому яркое свидетельство творчество Владимира Кадырбаева, одного из известных художников-карикатуристов Казахстана, чьи работы регулярно публикуются на страницах газеты «Время».

Кадырбаев виртуозно сочетает инфографику и элементы карикатуры в композиции (Рисунок 14), которая посвящена анализу статистики коррупционных преступлений в Казахстане в период с 2022 по 2025 год. Основной посыл отражен в заголовке «Брать, так по-крупному?», что указывает на сложившуюся парадоксальную тенденцию. Использование карикатурных персонажей в контрастных цветах (сером и красном), держащих пачки денег, не только облегчает восприятие статистических данных, но и переводит сухие количественные показатели в эмоционально выразительный визуальный образ, позволяющий зрителю легче осознать масштаб и социальную значимость проблемы коррупции. Аналогичный прием характерен и для другой инфографики с элементами карикатуры (Рисунок 15).

В творчестве художника особо привлекает шаржевый автопортрет (Рисунок 16), который выполнен в свободной, экспрессивной манере. Художник изобразил себя в очках с густыми бородой и усами, однако главным выразительным элементом становится взгляд – одновременно удивленный, скептический и вопрошающий. Именно он задает эмоциональный тон произведению, превращая автопортрет в своеобразную форму самоиронии.

Свое место в карикатуре Казахстана занимает и творчество семипалатинского художника Мухтара Сапарова. На Рисунке 17 изображен монумент, в котором прорезано отверстие в форме «ядерного гриба». Композиция представляет собой прямую визуальную аллюзию на мемориал «Сильнее смерти» в Семее, посвященный памяти жертв ядерных испытаний на Семипалатинском полигоне.

Справа изображен крупный символический ключ с надписью «Нет ядерным взрывам», на котором размещена эмблема международного антиядерного движения «Невада – Семипалатинск». Внутри ключа изображены человеческие фигуры, к которым ведет лестница с поднимающимися людьми. Лестница символизирует путь общественного выбора, а фигуры людей – конечную цель этого движения, воплощающую жизнь, безопасность и преемственность поколений. На переднем плане композиции помещена фигура ребенка на велосипеде, рядом расположена надпись «LOVE». За кажущейся простой рисунка скрывается попытка осмысления одной из страшных культурных травм и экологической катастрофы Казахстана.

На другой работе художника (Рисунок 18) изображен памятник самолету, устремленному вверх под углом, что символизирует устремленность в будущее. Особое значение приобретает инверсионный след, который трансформируется в контур сердца, охватывающего верхнюю часть композиции. Такое авторское решение меняет традиционную семантику военной авиации: символ силы и вооруженного противостояния переосмысливается как знак мира, любви и созидания. Тому вторит и фоновое пространство, которое представлено элементами мирной городской среды.

Имя Николая Веревочкина хорошо известно во многих кругах современного Казахстана: писателей, журналистов и, разумеется, художников. Его карикатуры признавались лучшими на самых разных конкурсах и отличаются глубокой интеллектуальной иронией, гротеском и символической образностью.

Именно в его творчестве карикатура предстает как одна из форм неформальной политической коммуникации, где в большинстве случаев используется прямое указание на их прототип. К примеру, одна из композиций Николая Веревочкина (Рисунок 19) посвящена критике внутренних противоречий Содружества Независимых Государств (СНГ). Автором через действия героев подчеркивается абсурдность происходящего, когда вместо объединенного движения, члены СНГ совершают действия, вредящие их общему «плавательному средству». Один из персонажей, сидящий в центре, пытается пилить лодку пилой; двое гребут в противоположных направлениях, а два следующих, помещенные художником на краях лодки занимаются абсолютно другими делами: один собирается «сбросится» с камнем на шее, другой прикован к якорю, находящемуся за бортом. Вокруг лодки видны плавники акул, которые можно осмыслить как угрозу внешних сил. Так, художник мастерски изображает диссонанс действий персонажей «одной лодки», чтобы показать, что кризис организации вызван нисколько внешними обстоятельствами, а отсутствием солидарности и логики в поведении тех, кто несет за нее ответственность.

В центре композиции Веревочкина (Рисунок 20) изображены два всадника, движущиеся в противоположных направлениях и одновременно борющиеся за книгу с надписью «ЗАКОН». Характер движения персонажей и сама композиционная схема отсылают к традиционной казахской игре кокпар, в которой всадники ведут ожесточенную борьбу за обладание трофеем. Именно этим трофеем выступает Закон, символизирующий правовую систему и государственный порядок. Разнонаправленное движение персонажей создает динамику произведения, превращая его в визуальную метафору борьбы за право интерпретации закона и контроля. Так, художник в деликатной форме отображает происходящее для человека, понимающего и мыслящего.

Одной из ярких фигур в мире казахстанской карикатуры считается Қайрат Жәйірбекұлы. На композиции «Құрақ көрпе» (Рисунок 21) мы видим как художник обыгрывает тему коррупции и неэффективного управления на примере строительства дорог. По сюжету, в центре изображена пожилая женщина, которая с помощью лоскутов «зашивает» многочисленные трещины дорожного полотна. Рядом с рабочими бездействует и дорожный каток. В правой части композиции размещена фигура крупного мужчины в дорогом деловом костюме, которого помощник укрывает зонтом от солнца. Персонаж не принимает участия в происходящем, оставаясь сторонним наблюдателем. Карикатура представляет собой развернутую метафору, основанную на намеренном переносе бытовой практики шитья в сферу дорожного строительства. Важную роль в построении смысла играет и фоновое пространство, где изображены многочисленные нефтяные вышки – символ природного богатства Казахстана.

В целом концепт «Құрақ көрпе» в казахской культуре представляет собой знаковую систему, где каждый элемент (лоскут, цвет, геометрический мотив, композиция) обладает символическим значением, выполняющего роль гармонизации мира [16]. В карикатуре же эта традиционная функция подвергается переосмыслению: лоскут превращается в «заплатку», символизирующую временное и поверхностное решение системных проблем. Так, «заплатки» на

дороге или «заплатки» бюджета становятся визуальной метафорой практики устранения лишь внешних проявлений кризиса без устранения его глубоких причин.

Не менее злободневна карикатура Павла Уколова «Ақбұлақ 2011–2020» (Рисунок 22), которая посвящена критике программы оснащения регионов питьевой воды. На композиции изображена труба, сложенная в виде непристойного жеста («фига»), что является косвенным выражением народного недовольства результатами программы.

С одной стороны, изображена бездушная «железная» конструкция, символизирующая государственную бюрократию или инфраструктурные проекты, которые не выполняют своих обещаний. С другой стороны, человек в традиционном малақай с чайником в руках и ребенок с пустой кесе символизируют простых жителей аулов, оставшихся без доступа к чистой воде, несмотря на официальные заявления. В данном произведении художник использует прием визуальной иронии, основанный на столкновении официального дискурса и повседневной реальности.

В работе Уколова «О рае на земле» (Рисунок 23) представлен глубокий и ироничный взгляд на тему религиозного служения и человеческих слабостей. В центре композиции изображены представители двух различных конфессий (исламской и христианской), которые находятся в аэропорту, ожидая вылета, что уже само по себе задает сюжет предстоящего путешествия. При изображении персонажей художник прибегает к приему полной деперсонализации, обозначая лишь силуэт фигур в узнаваемых конфессиональных атрибутах. Отказ от индивидуализации лиц и внешности позволяет автору сместить акцент с конкретных людей на типизированные социальные роли, подчеркивая, что объектом сатиры становятся не отдельные конкретные личности, а явление, скорее всего, имеющее универсальный характер.

Особое смысловое значение приобретает багаж персонажей. На одном чемодане размещена надпись «Садака» (добровольное пожертвование в исламской традиции), а на другом «На ремонт храма».

Ключевым элементом композиции становится общее для обоих облако мыслей, в котором изображен тропический пляж с пальмами – проекция Рая на Земле. Посредством гротеска и иронии художник разоблачает подмену духовного служения личной выгодой, превращая карикатуру в сатирическое высказывание о нравственной ответственности религиозных институтов перед обществом.

Одним из выдающихся художников Казахстана является Серик Кульмешкенов – многогранный мастер, одинаково успешно работающий в различных видах графического искусства: карикатуре, станковой графике, экслибрисе, гравюре, книжной иллюстрации, дизайне и художественной фотографии.

Его композиция «Переговоры» (Рисунок 24) репрезентирует ситуацию диалога в условиях, когда катастрофа уже становится неизбежной, а сам процесс коммуникации утрачивает способность влиять на события. В центре композиции двое людей спокойно ведут переговоры, расположившись за столом пря-

мо на железнодорожных путях. При этом с противоположных сторон к ним на полной скорости движутся два паровоза, столкновение которых неминуемо. Художник намеренно выстраивает композицию на резком контрасте между внешней невозмутимостью участников переговоров (вероятнее всего, занимающихся «игрой слов») и стремительно приближающейся угрозой. На наш взгляд, тут налицо принцип визуальной несообразности (visual incongruity), когда изображаемое помещается в абсурдный контекст, стимулируя зрителя к самостоятельной реконструкции смысла [17]. Что является одной из важнейших характеристик политической карикатуры.

В композиции «Египетский поезд...» (Рисунок 25) Серик Кульмешкенов соединяет символы древней цивилизации с атрибутами индустриальной эпохи, создавая сложный многослойный образ. Центральным образом становится сфинкс – символ вечности, загадки и неподвижности исторического времени. Однако художник трансформирует этот архетип, превращая его в локомотив, тем самым наделяя статичный образ движением и новой семантикой. Подобное совмещение различных культурно-исторических кодов подчеркивает мысль о том, что история представляет собой непрерывный процесс, постоянно переосмысливаемый. Мы склонны думать, что данная композиция Кульмешкенова яркий пример интервизуальности, при которой различные культурные знаки вступают в диалог, формируя новое смысловое пространство, что детально раскрывается в исследовании M. Zarifian [6].

В целом художник достигает выразительности исключительно средствами визуального языка, не прибегая к текстовым пояснениям. Подобно многим работам Серика Кульмешкенова, рассматриваемые карикатуры не нуждаются в словесном сопровождении. Они становятся понятными через универсальные символы, значимые для зрителя независимо от возраста, пола и культурной принадлежности.

***

Анализ карикатуры Казахстана в контексте Visual Studies показал, что мир карикатур пока еще является заметным феноменом современной отечественной визуальной культуры. Вместе с тем казахстанская карикатура сохраняет свою главную жанровую особенность – оперативность и злободневность, представляя собой непосредственную реакцию на конкретные события «здесь и сейчас».

Методологический потенциал Visual Studies позволил рассмотреть карикатуру как культурный текст, функционирующий одновременно в художественном, медийном и социальном пространствах. Тематический спектр современной казахстанской карикатуры отличается обширностью и охватывает широкий круг социальных, политических, культурных, экологических и нравственных проблем.

Исследование показало, что художественные стратегии современных казахстанских карикатуристов основаны на сложной системе визуальной риторики, включающей метафору, аллегорию, гротеск, гиперболу, символизацию и ин-

тертекстуальность. Все эти приемы формируют многослойную структуру изображения, а излюбленными выступают зоо- и овеществленные метафоры.

Одной из ключевых особенностей современной казахстанской карикатуры является синтез глобального языка визуальной сатиры и национальных культурных кодов. Последние проявляются как на уровне художественной формы через обращение к традиционным образам, композиционным решениям и национальным практикам (например, мотиву кокпара, құрақ көрпе, малақай и т.д.), так и на уровне содержания, связанного с локальными историческими, социальными и культурными реалиями.

Современная казахстанская карикатура, несмотря на меньшую востребованность по сравнению с другими видами искусства, при внимательном взгляде все же занимает значимое место в современной культуре. По своему художественному и концептуальному потенциалу она не уступает лучшим образцам мировой карикатуры и выступает актуальной формой визуальной коммуникации.

Способность к смысловой компрессии, критическому осмыслению действительности и созданию емких визуальных высказываний определяет ее значимость как объекта исследования в контексте Visual Studies. Как отмечает один из разработчиков теории визуальных исследований Nicholas Mirzoeff, визуальные образы участвуют в конструировании социальных смыслов (visual construction of the social): они могут воспроизводить стереотипные представления, но одновременно способны подвергать их критике и открывать пространство для альтернативного видения (countervisuality) [16]. Именно контрвизуальность – главная характеристика искусства карикатуры в целом, но все же «успех и востребованность карикатуриста зависит от его способностей к ироническому осмыслению мира, социума, отдельных лиц, явлений» [19, с. 18].

Список использованных источников

1. Fantelli F. Caricature, recognition, misrepresentation // *Phenomenology and the* Cognitive Sciences. – 2024. – https://doi.org/10.1007/s11097-024-09991-w.
2. Вдовина Т. В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. – 2012. – № 1. – С. 16–26.
3. Greenberg J. Framing and Temporality in Political Cartoons: A Critical Analysis of Visual News Discourse // Canadian Review of Sociology / Revue canadienne de sociologie. – 2002. – Vol. 39. – P. 181–198. https://doi.org/10.1111/j.1755-618X.2002.tb00616.x
4. Abraham L. Effectiveness of Cartoons as a Uniquely Visual Medium for Orienting Social Issues // Visual Communication Quarterly. – 2009. – Vol. 16, no. 2. – P. 73–85. https://doi.org/10.1177/152263790901100202.
5. Kress G., van Leeuwen T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2021. 310 p.
6. Adeeb E. Visual Intertextuality as a Backbone of Political Cartooning: Homogenous and Heterogeneous Visual Juxtaposition // The Grove. Working Papers on English Studies. – 2024. – No. 31. – P. 1–18.

7. Zarifian M. Visual Metaphor: Likeness of Unlike Things in Cartoons // RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism. – 2025. – Vol. 30, no. 1. – P. 130–142. https://doi.org/10.22363/2312-9220-2025-30-1-130-142.
8. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. – 2nd ed. – Chicago: University of Chicago Press, 2003. – 256 p.
9. Дехнич О. В., Середина Е. В. Метафоризация визуального компонента в современной американской политической карикатуре // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. – 2019. – Т. 16, № 1. – С. 5–10. https://doi.org/10.14529/ling190101.
10. Ning D., Yao Y., Liu X., Meng L., Liu Y. How Cartoon-Style Illustrations Influence Travel Intentions // Journal of Hospitality & Tourism Research. – 2026. – (выходные данные уточняются).
11. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. – London: Routledge, 1996.
12. Nuciforo E. V. Russian toasting and drinking as communication ritual // Russian Journal of Communication. – 2013. – Vol. 5, no. 2. – P. 161–175. https://doi.org/10.1080/19409419.2013.805670.
13. Dudeck S. 'Do You Respect Me?' Drinking as a Social Catalyst in the Reindeer Herding Communities of European Russia and Western Siberia // Folklore: Electronic Journal of Folklore. – 2015. – No. 61. – P. 89–116. https://doi.org/10.7592/FEJF2015.61.dudeck.
14. Blanco A. C. "The Dark Side of the Moon": Romanticism and Lunar Satire // In: Gândara Terenas G. (ed.) Representations of the Moon in Literature and Art. – Cham: Palgrave Macmillan, 2024. – https://doi.org/10.1007/978-3-031-66104-4_4.
15. Айнутдинов А. С. Типология и функции карикатуры в прессе // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 21 (122). – Вып. 24. – С. 20–28.
16. Шайгозова Ж., Ибрагимов А. «Құрақ» в современном искусстве Центральной Азии: символический язык и художественный текст // Central Asian Journal of Art Studies. 2023. Т. 8. № 1. С. 49–65. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.653.
17. Genova D. I. Grasping Political Cartoons? Not an Easy Matter // The European Journal of Humour Research. – 2018. – Vol. 6, № 1. – P. 85–99. – DOI: 10.7592/EJHR2018.6.1.genova.
18. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2009. 321 p.
19. Айнутдинов А. С. Карикатура как тип изображения комической интенции в современных российских печатных СМИ: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – Екатеринбург, 2010. – 22 с.

3.6 Арт-пространство Казахстана в цифровую эпоху: поиск нового художественного языка

Жанерке Шайгозова

Цифровые технологии становятся неотъемлемой частью современного художественного процесса, открывая все новые формы самовыражения. Как справедливо отмечает Брюс Уэндс, «за относительно короткий промежуток времени современные цифровые технологии коренным образом меняют искусство. Будущее выглядит многообещающим» [1, с. 46]. Не с проста Digital Art называют будущим художественного мира.

В свою очередь, Оливер Грау рассматривает цифровое искусство как объект нового междисциплинарного научного знания. Во вступлении к фундаментальному изданию *MediaArtHistories* он подчеркивает, что исследование феномена цифрового искусства требует применения методологии междисциплинарной науки. Вместе с тем, по мнению исследователя, несмотря на технологическую природу цифровых произведений, их интерпретация невозможна без глубокого анализа, основанного на «наметанном глазе» исследователя [2].

Классификация цифровых видов искусства еще не разработанный в науке вопрос и пока на него нет однозначного ответа. На наш взгляд, в рамках Visual Studies произведения Digital Art следует рассматривать как сложные визуальные системы, которые в отличие от традиционного произведения искусства обладают динамичным, процессуальным и вариативным характером. Ведь они в большинстве случаев легко могут изменяться под воздействием алгоритмов, программного кода или сетевой среды.

С точки зрения семиотики цифровое искусство представляет собой многоуровневый текст, в котором взаимодействуют различные знаковые системы: визуальные образы, символы, цифровые интерфейсы, программный код, анимация, звук и интерактивные элементы. И, как правильно констатирует Б. Нурбосынова в цифровом тексте искусства повышается роль художника-нарратора как творца, умело вычленяющего знаки эпохи и связующего их в единый повествовательный контекст [3, с. 105].

Инструменты цифрового искусства активно осваивают художники Казахстана, используя широкий спектр практик: NFT-арт, генеративное искусство, проекты с использованием технологий дополненной (AR) и виртуальной (VR) реальности, цифровые инсталляции, интерактивные объекты и гибридные мультимедийные форматы.

В выборку настоящего исследования вошли некоторые произведения современных цифровых художников Казахстана, отражающие национальную самобытность казахской культуры посредством системы узнаваемых визуальных образов, символов и знаков, в совокупности формирующих культурный код с помощью языка своей эпохи – Digital.

Одной из наиболее известных представительниц современного искусства Казахстана в обозначенном направлении, по праву считается Алмагуль Менлибаева. Ее творчество отличается постоянным поиском новых форм художе-

ственного языка на стыке видеоарта, мультимедийных инсталляций, цифровых медиа и, в последние годы, искусственного интеллекта.

Как отмечает сама Алмагуль Менлибаева, творчество для нее является «живым инструментом», позволяющим выстраивать диалог с окружающим миром. По словам автора, стремление постоянно осваивать различные техники является неотъемлемой частью ее творческого метода: «Одно из моих качеств – развивать умение выражать себя разными техниками. Это дает мне возможность построения творческого пространства и диалога с использованием разных языков» [4].

В центре внимания многогранного творчества Менлибаевой находятся вопросы культурной памяти, деколониального переосмысления истории Казахстана и Центральной Азии в целом, экологических проблем, гендерной идентичности и номадической эстетики. К примеру, в работе «The Map of Nomadizing Reimaginings» (Рисунок 1) особое звучание приобретает взаимодействие традиционных текстильных материалов и цифровых медиа. Контраст между тактильностью ткани и технологической природой экранов формирует особое художественное пространство, которое можно определить как «кибертекстиль». В этом произведении географическое пространство рассматривается как носитель исторической и культурной памяти, а такие локации как Семипалатинский испытательный полигон, Аральское море или территории бывших лагерей ГУЛАГа, становятся символическими точками коллективной травмы, своего рода red flag национальной памяти.

Проблематика взаимодействия природы, технологий и культурной памяти транслируется в работе Менлибаевой «Каспийские пальмы» (Рисунок 2). Произведение построено на визуальной метафоре: центральным художественным приемом становится трансформация нефтяных вышек и буровых платформ в образы пальм. Символика пальмы как Древа жизни, Рая и благополучия, Оазиса, Победы и Триумфа в этой работе получает абсолютно другой оттенок. Добыча нефти представляет собой символическое проникновение в глубинные слои земли. В традиционной картине мира земля выступает источником жизни, плодородия и памяти предков, поэтому извлечение ее скрытых богатств может интерпретироваться как вмешательство в сакральное пространство. Поэтому у Менлибаевой индустриализация предстает неоднозначно: экономическое развитие региона ведет к трансформации его природного и культурного ландшафта, то есть к изменению самой сути Земли обетованной.

Работа «Cookies Police on the Silk Road» Менлибаевой (Рисунок 3) предстает как яркий пример обращения художника к переосмыслению роли Шелкового пути в цифровую эпоху: само название произведения несет семантическую нагрузку. В результате древние торговые маршруты ставятся вровень с современными информационными сетями - cookies, которые направлены на фиксацию и сохранение данных, используемых пользователем. Так как когда-то, Шелковый путь в свое время, неся новации из разных культур оставил глубокий след в казахской культуре, так и сейчас технологии преобразуют мир искусства Казахстана.

В целом визуальный язык данного произведения строится на принципах цифрового коллажа и многослойного монтажа. Оно, разумеется, не предлагает однозначной интерпретации. Здесь соединяются этнографические мотивы и орнаментальные структуры с яркими графическими элементами, походящими на цифровые интерфейсы или картографические схемы. Такое наложение различных визуальных кодов создает эффект многомерного пространства, в котором прошлое и настоящее, материальное и виртуальное, локальное и глобальное сосуществуют одновременно.

Другой известный казахстанский цифровой художник – Любовь Комарова: ее творчество самобытно, оригинально и узнаваемо. Работая в области цифровой живописи, концепт-арта и иллюстрации художник презентует фантастические миры, в которых органично сочетаются элементы мифологии и культурные коды многих народов мира, где при желании каждый может «узнать себя».

В произведении «Bruja Hvísla» (Рисунок 4) центром композиции выступает фигура шамана: неестественный изгиб тела, запрокинутая голова и белые глаза выступают приемом, символизирующим измененное состояние сознания.

Костюм персонажа, украшенный мехом, металлическими подвесками и декоративными элементами, отсылает к древней шаманской традиции народов Евразии. Его атрибуты также обладают глубоким символическим значением: бубен – символ коммуникации с духовным миром и совершения символического путешествия между различными уровнями мироздания, а ритуальный нож, в свою очередь, интерпретируется как знак сакральной власти. Выразительность произведению придает его колорит: контраст цветовых сочетаний, темных холодных оттенков в сочетании с локальными акцентами красного цвета, полумрак и изогнутая дымка создают атмосферу, ассоциирующуюся одновременно с опасностью и процессом внутренней трансформации.

Другая работа художника «Bruja Sjáandi» (Рисунок 5) продолжает тематику предыдущей и, автор обращается к архетипическому образу носителя сакрального знания. Лицо персонажа скрыто плотным покрывалом, украшенным множеством глаз. Этот выразительный прием служит знаком всеведения и духовного прозрения. Мотив множественных глаз широко известен в мировой традиции как символ сверхъестественного знания.

В интерпретации Комаровой этот образ становится визуальным воплощением особого способа восприятия мира, недоступного обычному человеку. Выразительность образу придает жест персонажа – направленный в сторону зрителя указательный палец. В истории искусства такой жест традиционно воспринимается как средство установления прямой психологической коммуникации между изображением и зрителем. Он разрушает дистанцию, вовлекая зрителя в происходящее и превращая его в непосредственного участника символического действия.

С точки зрения визуальной семиотики указующий жест выполняет дейктическую функцию: он направляет взгляд зрителя и организует композицию. Направленный на зрителя указательный палец воспринимается как символ призыва к внутреннему осмыслению, приглашением выйти за пределы привычного восприятия окружающего.

Bek Ali (Bekmade) – междисциплинарный художник, чья творческая практика исследует взаимодействие цифрового искусства и индустриальных материальных форм [5]. Творчество художника направлено на исследование границ между цифровой и материальной реальностью, объединяя алгоритмически созданные визуальные структуры с пластическими свойствами физических материалов, тем самым формируя гибридный художественный язык.

В скульптуре «Petroglyphs» основой композиции служит грубо обработанный каменный блок в форме куба, созданный художником из бетона. Куб напоминает природный валун, массивная форма и шероховатая фактура, которого ассоциируются с естественной поверхностью каменных глыб с рисунками. На поверхность куба нанесены изображения, воспроизводящий монограмму всемирно известного бренда Louis Vuitton.

Контраст между грубой фактурой камня и декоративной изысканностью узнаваемого логотипа формирует главный художественный конфликт произведения. Как известно, петроглифы являются визуальными текстами, фиксирующими мировоззрение, мифологические представления и культурную память древнейших сообществ. Обращаясь к историко-культурному наследию, художник переносит его в контекст современной массовой культуры, предлагая интерпретировать логотип бренда как своеобразный «знак эпохи». Тем самым произведение ставит вопрос о том, какие визуальные символы будут восприниматься будущими поколениями как свидетельства культуры XXI века.

С позиций Visual Studies данную работу можно рассматривать как визуально-семиотическую систему, основанную на взаимодействии двух знаковых кодов – историко-культурного и массово-культурного. В результате художником сформирован гибридный художественный образ, в котором культурная память вступает в диалог с эстетикой брендинга. С семиотической точки зрения монограмма Louis Vuitton выходит за пределы своей первоначальной функции товарного знака и начинает функционировать как многозначный культурный символ.

Подобная трансформация знака соответствует концепции Ж. Бодрийяра, рассматривавшего потребительские объекты как систему социальных и культурных знаков, а также семиотическому подходу Р. Барта, согласно которому знаки массовой культуры способны приобретать мифологическое измерение, становясь носителями идеологических и культурных смыслов своей эпохи [6; 7].

В ряде произведений Бек Али («New way», «Mirror», «The Choice», «Theseus Labyrinth», «Way home») прослеживаются принципы, близкие к эстетике традиционного казахского сырмака: мозаичность, ритмическое членение поверхности и организация пространства через взаимодействие геометрию элементов.

В некоторых работах художника («Mirror» и «The Choice») геометрическая структура произведений содержит антропоморфный мотив «ока». Данный прием напоминает принцип трансформации образа, характерный для традиционного орнаментального искусства, где изобразительный мотив утрачивает прямую фигуративность и переходит в область знака.

Народное представление о «көз тию» (сглазе) сформировало широкий комплекс защитных знаков, направленных на предотвращение негативного воздействия. Поэтому образ глаза (*көз*) относится к числу древнейших сакральных символов, где он выступает как символ осознанного присутствия (божественного), прочно связан с идеей видения скрытого, духовного знания.

Одной из важнейших функций мотива глаза является обереговая семантика. В контексте современного художественного языка использование мотива глаза демонстрирует преемственность между традиционной орнаментальной системой и актуальными формами визуального мышления: древний знак переходит в сферу абстракции, сохраняя свою архетипическую функцию – быть символом видения.

Картина Бека Али «Inside», где само название дает импульс к его осмыслению непосредственно соотносится с пластическим решением произведения. С одной стороны, темная область в композиции воспринимается как глубокая трещина на поверхности полотна, через которую открывается скрытый слой материи. Такой прием создает эффект проникновения внутрь, к скрытому.

С другой стороны, этот художественный прием напоминает технологию традиционного войлочного ковра текемет, где изображение формируется через взаимодействие и соединение внутренних волокон войлока. В процессе изготовления текемета узор возникает благодаря раскладыванию разноцветных слоев шерсти, их последующему скручиванию, уваливанию и взаимопроникновению волокон. В результате рисунок словно проявляется из глубины самого войлока.

Подобно этому, в произведении «Inside» нарушение поверхности становится, вероятнее всего способом выявления скрытого слоя. Темный «разрез» можно рассматривать как визуальную метафору раскрытия внутренней структуры – аналогично тому, как в текемете орнамент рождается из глубины войлочной массы.

В исследуемом контексте особое внимание привлекает творчество Динары Нугер. В работе «Grandma's lullaby» автор обращается к одному из наиболее значимых образов традиционной казахской культуры – исполнению колыбельной песни, раскрывая его как символ духовной связи между поколениями.

Сама работа выполнена в свободной, экспрессивной манере. Центральную часть полотна занимают фигуры бабушки в кимешек и ребенка, трактованные обобщенно. Их силуэты словно растворяются друг в друге, подчеркивая эмоциональное единство и безусловной любви. Подобная пластическая неопределенность переводит изображение из сферы конкретного повествования в пространство коллективного культурного опыта.

Композиции «In the bride's yurt» и «Sainting for guests» также решены автором в свободной живописной манере. Через экспрессивную манеру, свободный мазок и обобщенную трактовку фигур создается атмосфера живой памяти, где личное переживание соединяется с коллективным. В целом, на примере творчества Динары Нугер можно проследить процесс трансформации этнографических мотивов и традиционных знаковых элементов казахской культуры в

пространство цифровой живописи. Художник переносит образы, сформированные в традиционной культуре: пространство юрты, элементы быта, семейные и обрядовые сюжеты, символику родства и преемственности поколений в современную визуальную среду, сохраняя их семантическую значимость.

Как отмечает Б. Нурбосынова «с появлением новых программных технологий цифровой художник все чаще начал принимать на себя и свое творчество серьезную миссию судьи или адвоката» [3, с. 102]. Тому яркий пример творчество Данабола Бирлесбека (Danabol), для которого цифровая среда становится инструментом переосмысления знаков и символов, связанных с национальной идентичностью, исторической памятью и культурным наследием.

В этом плане особо привлекает новая трактовка известной картины Ян Вермеера «Девушка с жемчужной сережкой», в которой казахстанский художник главную героиню изобразил в казахском свадебном головном уборе – саукеле (Рисунок 6). Художник демонстрирует трансформацию универсального художественного образа в носителя локальной идентичности.

В следующей работе (Рисунок 7) автор обращается к одному из наиболее узнаваемых символов Алматы гостинице «Казахстан». Здесь художник видоизменяет архитектурный объект посредством сюрреалистического приема - «разреза» центральной части здания и размещения внутри него образа гигантской золотой рыбки. Образ последней, традиционно связан с мотивами желания, мечты и исполнения надежд. Этот прием превращает знакомый архитектурный объект в пространство фантазии и размышления о скрытых смыслах городской среды.

В творчестве Данабола Бирлесбека одним из излюбленных мотивов выступает казахская юрта, которая в его работах приобретает разнообразные метафорические формы: предстает в образе космического корабля, юрты-паука, юрты-оазиса, становится частью фантазийно-космического ландшафта и других сюрреалистических композиций. Юрта здесь становится визуальной метафорой идентичности, соединяя прошлое кочевой цивилизации с образами будущего, космоса и технологической эпохи. Художник, так своеобразно осуществляет трансформацию национального символа в век AI: знакомая культурная форма сохраняет свою узнаваемость, но включается в новые смысловые связи.

В целом деконструкция как художественный прием достаточно популярен у казахстанских художников. К примеру, в работе Лаззат Бауырбеккызы «Gorgon-nomad» пересекаются два символических пласта: мифологический образ женщины-змеи из древнегреческой традиции и образ девушки Великой степи. Девушка в традиционной одежде без лица и с косой, превращенной автором в образ змеиных волос Горгоны – центральный элемент композиции.

Образ Горгоны рассматривается в различных ипостасях: апотропическая функция (защитный образ), дидактическая функция (вечная победа Космоса над Хаосом), владычица зверей и т.д. Существует и мнение о том, что ее образ, помещенный на стенках саркофагов, представляет собой апотропей, который обладал двумя векторами действия. Блокируя границу между двумя мирами и выполняя функции, сравнимые с функциями Кербера и Януса, этот оберег не

только охранял покой умершего, но и защищал живых от того же самого покойника [8, с. 103].

Однако в рамках феминистской философии, положивший начало современной интерпретации Медузы, ее образ – это символ женской травмы, насилия, сопротивления патриархату и переосмысления женской субъектности, что отражено в ряде работ [9–10 и др.]. Сегодня образ Медузы Горгоны становится метафорой женского голоса, подавленного культурой, но способного к сопротивлению и переосмыслению собственной субъектности. Думается, что именно эту ипостась хотела отразить Лаззат Бауырбеккызы в своей работе «Gorgon-nomad».

Тему защиты женщин, пострадавших от бытового насилия продолжает другой художник – Магира Тлеубердина (Magnificum). Как пишет Б. Нурбосынова о творчестве Тлеубердиной: в своих работах художница заявляет о своей гражданской позиции и ненавязчиво обращается к современнику [8, с. 104]. К примеру, работа, посвященная Салтанат Нукеновой, сопровождаемая ярким слоганом автора «Нам не нужны оправдания изверга, мы требуем справедливого наказания за жестокое убийство!», или работа «Мен сен – Ұлжан!» – «Я буду кричать в своих работах». Проблема домашнего насилия в отношении женщин, к сожалению, в Казахстане стоит остро. Поэтому в этом контексте произведения Тлеубердиной приобретают характер социальной рефлексии. Используя язык цифрового искусства, художник привлекает внимание к проблеме гендерного насилия, поднимает вопросы справедливости, общественной ответственности и защиты прав женщин.

Работа Магиры Тлеубердиной «Ayel × 14» (Рисунок 8) является примером интерпретации классического литературного наследия средствами современного визуального искусства. Концептуальной основой произведения стало Четырнадцатое слово назидания (*Қара сөз*) Абая Кунанбаева, в котором философ размышляет о природе мужества, достоинства, разума и нравственного выбора.

Центральный персонаж композиции изображен в современной городской одежде – кепке и с фирменным рюкзаком доставщика еды за спиной. При этом автор вводит детали, указывающие на казахскую культурную идентичность героини: орнамент на жилете, серьги с рогообразным мотивом и орнамент на рюкзаке.

Выбор профессии курьера художником в качестве актуального визуального образа современности выглядит неслучайным. Буквально недавно в казахстанском медиапространстве широкий общественный резонанс получила фотография молодой женщины, работавшей курьером и доставлявшей заказы с младенцем на руках. В интерпретации Магиры Тлеубердиной мужество приобретает другой оттенок, связанный с внутренней силой женщины, которая, несмотря на сложные жизненные обстоятельства продолжает заботиться о близких и о себе.

Сила женской духовности воспевается и в других произведениях художника. К примеру, в работе Тлеубердиной «Kazakh Goddess» (Рисунок 9) – центральный элемент композиции образ богини, удерживающей светящуюся сферу. Дугообразная форма прически, орнаментальные мотивы и декоративные линии, исхо-

дящие от головы и фигуры, вызывают ассоциации с казахскими украшениями, косами и элементами традиционного женского костюма.

Смысловой акцент композиции сосредоточен на светящейся сфере в руках персонажа. В символическом плане сфера может интерпретироваться как знак жизненной энергии, света, знания или духовной силы. Благодаря этому образ Kazakh Goddess приобретает черты хранительницы сакрального знания и созидательного начала.

Женские образы и гармония отношений ярко и самобытно раскрываются в творчестве Назым Толганбай. Работая преимущественно в цифровой среде Procreate, художник создает иллюстрации, в которых новые методы, по-новому свежо демонстрируют знаковые образы казахской культуры.

Иллюстрация Назым Толганбай, созданная для бренда Qazaq Soul (Рисунок 10) визуализирует идею интеграции традиционной казахской культуры в современную повседневность. Сам бренд квалифицируется на создании одежды, чехлов для чемоданов, кружек и других товаров с этнической айдентикой.

Композиционным центром данной работы выступает один из ключевых символов «шаңырақ» (купол юрты). В интерпретации художника он представлен как центр вселенной, вокруг которого располагаются небесные тела. По обе стороны от шанырака расположены девушка и молодой человек, образы которых строятся на сочетании элементов традиционной и современной культуры. Персонажи одеты в повседневную одежду – худи, кепки и кроссовки, однако они в ярких традиционных шапанах. Произведение может быть интерпретировано как художественное высказывание об интеграции казахской культуры в глобальное культурное пространство, где национальная идентичность сохраняется и транслируется посредством современных форм коммуникации, путешествий и межкультурного взаимодействия.

Другая работа художника (Рисунок 11) переосмысливает детскую забаву «жол қарау» (буквально – «смотреть дорогу»). В этой композиции центральное место занимает ребенок, изображенный у порога юрты в характерной игровой позе: наклонившись вперед, он смотрит между ног, где окружающее пространство отражается в перевернутом виде. Цветущая степь и летящие ласточки усиливают ощущение гармонии человека с природой и создают образ беззаботного детства. Согласно народному поверью, такой жест предвещал скорый приход гостей, благодаря чему обычная детская забава приобретала символическое значение ожидания добрых вестей и встречи с близкими.

Джеральд Макмастер отмечает, что современные художники, принадлежащие к коренным народам, интегрируют традиционные знания (Indigenous Knowledge) в практики современного искусства, тем самым трансформируя сам художественный дискурс [11]. В этом контексте рассматриваемая композиция получила оригинальную визуальную трактовку в актуальных художественных формах.

Следующая работа Назым Толганбай (Рисунок 12) воспроизводит одну из ключевых повседневных практик казахской культуры – традицию чаепития, являющейся важной составляющей национального этикета и культуры госте-

приимства. Композиция построена вокруг процесса разливания чая по пиалам, благодаря чему внимание зрителя сосредоточено на самом ритуальном действии. Пиалы декорированы казахским орнаментом, а рука женщины украшена традиционными серебряными браслетами и кольцами. Обильный разлив чая по пиалам, собранным в виде пирамиды, становится визуальной метафорой коллективности, объединяя участников чаепития в единое коммуникативное пространство.

Завершить анализ творчества современных цифровых художников Казахстана нам бы хотелось произведениями известного художника Серика Буксикова. Одной из наиболее показательных работ является цифровой портрет современного күйші-бақсы Раушан Оразбай (Рисунок 13). Обращение к образу носителя традиционной музыкально-духовной культуры приобретает особое значение в контексте цифровой трансформации искусства. Художник стремился создать многослойный визуальный образ, в котором реальный образ соединяется с символическим пространством тюркской культуры.

Фон произведения решен в насыщенной палитре глубоких фиолетовых и холодных синих оттенков, создающих выразительный колористический контраст с теплой красно-оранжевой гаммой одежды и образа Раушан Оразбай. Вместе с тем, именно контраст холодного фона и теплой цветовой гаммы фигуры становится сильнейшим средством акцентирования образа современной шаманки.

Следующая работа Буксикова (Рисунок 14) обращена к самой любимой трапезе казахов – ет (ет тарту, табақ тарту).

Композиционным центром произведения становится большое круглое блюдо с нарезанным мясом, украшенное ярко-красным традиционным казахским орнаментом по краю. Художник тщательно передает основные составляющие блюда: отварное мясо, казы, тонко раскатанное тесто (жайма) и картофель. Композиция выстроена таким образом, что взгляд зрителя естественным образом концентрируется на центральном блюде, которое приобретает значение символа единства и гостеприимства. Семиотически образ традиционного блюда выходит далеко за пределы простого изображения пищи: совместная трапеза является одной из важнейших форм социальной коммуникации, сплоченности семьи и преемственности поколений в казахской культуре. Всего лишь одна традиционная трапеза – «ет» – представляет собой сложный комплекс знаковых систем, который с позиций невербальной семиотики может рассматриваться как особый культурный текст, включающий пространственные, предметные, поведенческие и коммуникативные коды.

***

Характерной особенностью современного этапа художественного процесса Казахстана является синтез различных визуальных систем. В произведениях художников орнаменты, мифологические персонажи, элементы кочевой культуры, музыкальное наследие, национальная кухня, знаковые символы и образы получают новое художественное воплощение благодаря цифровой графике,

генеративным технологиям, трехмерному моделированию, цифровому коллажу, алгоритмическим методам и средствам искусственного интеллекта.

В результате формируется гибридный художественный язык, в котором локальная культурная традиция органично взаимодействует с глобальными визуальными практиками. То есть поиск нового художественного языка в цифровом арт-пространстве Казахстана представляет собой процесс формирования новой системы визуального мышления, позволяющий гармонично включится в глобальный художественный дискурс.

Список использованных источников

1. Wands B. 25 Years of Curating Digital Art: 1993–2018 // Arts. 2018. Vol. 7, No. 4. Art. 71. DOI: 10.3390/arts7040071. – URL: https://www.mdpi.com/2076-0752/7/4/71 (дата обращения: 13.07.2026).
2. MediaArtHistories / ed. by O. Grau. – Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2010. – 488 p.
3. Нурбосынова Б. А. Семиотика коммуникации в цифровом арт-пространстве Казахстана (на материале выставок городов Астаны и Алматы) // Saryn. – 2024. – Т. 12, № 4. – С. 81–110. – DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.226.
4. Азанова Л. Алмагуль Менлибаева: «Тоталитаризм – это наш культурный код» // Harper's BAZAAR Kazakhstan. – 2020. – 5 сент. – URL: https://harpersbazaar.kz/almagul-menlibaeva-totalitarizm-nash-kulturny-kod/ (дата обращения: 14.07.2026).
5. Bek Ali (Bekmade) // Artmajeur. – URL: https://www.artmajeur.com/bek-ali-bekmade (дата обращения: 14.07.2026).
6. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / пер. с фр. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
7. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. – М. : Академический проект, 2008. – 351 с.
8. Дувакин Е. Н. Голова Медузы Горгоны: семантика апотропея // *Вестник древней истории*. – 2009. – № 3. – С. 97–104.
9. Cixous, H. The Laugh of the Medusa / H. Cixous // *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. – 1976. – Vol. 1, No. 4. – P. 875–893. DOI: 10.1086/493306.
10. Ferrón Martínez L. E. A. *El cuerpo de Medusa. El trauma complejo como efecto del patriarcado en los cuerpos femeninos // TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*. 2025. No. 61. P. 65–89. DOI: 10.24275/tramas/uamx/20246165-89.
11. McMaster, Gerald. "Contemporary Art Practice and Indigenous Knowledge" *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 68, no. 2, 2020, pp. 111-128. https://doi.org/10.1515/zaa-2020-0014.

«ЖАД КАРТАСЫ: ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЗАМАНАУИ ӨНЕРІ» БӨЛІМІНЕ АННОТАЦИЯ

Бөлім Visual Studies тұрғысынан Қазақстандағы өзекті көркемдік үдерістерді зерттеуге арналған. Заманауи өнер тарихи жады, бірегейлік, мәдени мұра, жаһандық көркемдік тәжірибелер мен цифрлық технологиялар өзара тоғысатын мағыналарды өндіру, тарату және интерпретациялау жүйесі ретінде талданады.

Авторлардың басты назарында Қазақстанның заманауи өнері дәстүрлі мәдениетті қалай қайта пайымдайды және оның визуалды кодтары жаңа көркемдік формаларда қалай жалғасын табады деген мәселе тұр. Зерттеу заманауи суретшінің өзекті өнердің, концептуалдық тәжірибелердің, медиаөнер мен цифрлық технологиялардың тілін пайдалана отырып, дәстүрмен үздіксіз диалогке түсетіні туралы пайымға негізделеді. Осы тұрғыдан алғанда, дәстүр үнемі шығармашылық тұрғыдан қайта түсіндіруге ашық мәдени жадтың динамикалық жүйесі ретінде қарастырылады.

Бөлім Қазақстандағы авторлық киіз гобелен өнерін зерттеуден басталады. Онда дәстүрлі киіздің дербес көркемдік медиумға айналу үдерісі талданады. Киіз сан ғасырлар бойы көшпелі өркениет мәдениетінің маңызды құрамдас бөлігі болып, баспана, кеңістік және сакралды қорғаныш туралы түсініктерді бейнелеп келді.

XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басындағы авторлық гобелен өнерінде киіз жаңа көркемдік қызметтерге ие болады. Ол автордың жеке көркемдік ой-тұжырымын жеткізушіге, күрделі кеңістіктік композициялар жасауға арналған пластикалық материалға және көркемдік рефлексия құралына айналады.

Аталған тақырыптың заңды жалғасы ретінде дәстүрлі кілемді заманауи көркемдік интерпретациялар тұрғысынан зерттеу ұсынылады. Кілем өзіндік визуалды грамматикасы, рәміздер жүйесі және тарихи тұрғыдан қалыптасқан білімді жеткізу тәсілдері бар мәдени жадтың маңызды медиумдарының бірі ретінде қарастырылады. Заманауи өнер кеңістігінде дәстүрлі кілем концептуалдық көркемдік тәжірибелердің маңызды нысанына айналды.

Авторлар кілем бейнесіне жадтың, кеңістіктің, бірегейлік пен мәдени мұраның метафорасы ретінде жүгінетін қазіргі қазақстандық және әзербайжандық суретшілердің шығармашылығын талдайды. Visual Studies тұрғысынан кілемнің тарихи тәжірибе мен қазіргі қоғамдық үдерістерді сабақтастыратын ұжымдық жадтың визуалды мұрағатына айналатыны көрсетіледі.

Үшінші бөлім қоғамдық өнердің қарқынды дамып келе жатқан түрлерінің бірі – заманауи қазақстандық муралға арналған. Мурал қоғамдық кеңістікті қалыптастыратын заманауи визуалды коммуникацияның маңызды элементі ретінде қарастырылады. Қалалық ортада дәстүрлі қазақ оюөрнегінің қолданылуына, оның ауқымды сәулеттік композиция аясындағы трансформациясына және қазіргі әлеуметтік дискурстарға енгізілуіне ерекше назар аударылады.

Келесі бөлім Бауыржан Досжановтың шығармашылығы негізінде заманауи гобелен өнеріндегі этникалық нарративтік дискурстарды зерттеуге арналған. Гобелен сәндік өнер дәстүрлерін заманауи көркемдік ойлау философиясымен

сабақтастыратын дербес көркемдік тіл ретінде қарастырылады. Зерттеудің негізгі назарында визуалды баяндау тәсілдері, көркем образдың ерекшеліктері, мифологиялық сюжеттерді, архетиптік рәміздер мен этномәдени жадты интерпретациялау мәселелері қамтылады.

Дербес зерттеу бағыты ретінде қазіргі Қазақстанның визуалды дискурстық тәжірибесі тұрғысынан карикатураға арналған бөлім қарастырылады. Карикатура әлеуметтік құбылыстарға жоғары сезімталдығымен және қоғамдағы өзгерістерге жедел үн қоса алуымен ерекшеленетін визуалды мәдениеттің өзіндік жанры ретінде пайымдалады.

Зерттеуде қазіргі қазақстандық карикатура суретшілерінің визуалды стратегиялары, метафора, аллегория, символ және визуалды әсірелеуді қолдану тәсілдері, сондай-ақ әлеуметтік қайшылықтарды, ұлттық бірегейлік пен қоғамдағы өзекті мәселелерді бейнелеу тетіктері талданады. Visual Studies әдістері негізінде карикатура қоғамдық диалогке қатысатын және қазіргі мәдениеттің даму динамикасын бейнелейтін толыққанды визуалды мәтін ретінде түсіндіріледі.

Бөлім Қазақстанның цифрлық дәуірдегі арт-кеңістігін зерттеумен қорытындыланады. Бұл зерттеу мәдениеттің цифрлық трансформациясы жағдайында жаңа көркемдік тілді іздестіру мәселелеріне арналған. Негізгі назар цифрлық технологиялардың көркемдік тәжірибеге ену үдерістеріне, медиаөнердің, NFT-жобалардың, генеративті өнердің, виртуалды және кеңейтілген шынайылықтың, жасанды интеллект пен интерактивті өнер түрлерінің дамуына аударылады.

Бұл ретте цифрлық ортадағы көркемдік ойлаудың өзгеру бағыттары, өнер туындыларын жасау және қабылдау тәсілдерінің трансформациясы, сондай-ақ суретші мен көрермен арасындағы өзара әрекеттестіктің жаңа үлгілері қарастырылады.

Ұсынылған бөлімшелердің барлығын біріктіретін негізгі идея – Қазақстанның заманауи өнерін мәдени жадтың жаңа үлгілері қалыптасатын кеңістік ретінде зерттеу. Визуалды бейнелер тарихи тәжірибені сақтау, ұлттық мұраны қайта пайымдау және заманауи бірегейлікті қалыптастыру тетіктері ретінде қарастырылады.

Осы тұрғыдан алғанда, заманауи көркемдік тәжірибелер қоғамдық санадағы өзгерістер, мәдени құндылықтардың трансформациясы және жаһандану жағдайында ұлттық мәдениетті танытудың жаңа тәсілдерін іздестіру үдерістері көрініс табатын өзіндік «жад картасы» ретінде сипатталады.

Бөлім заманауи Қазақстан өнерінің дәстүр мен жаңашылдық арасындағы үздіксіз сабақтастық пен диалог негізінде дамып келе жатқанын көрсетеді. Киіз, кілем, гобелен, ою-өрнек, карикатура, қоғамдық өнер және цифрлық медиа мәдени мұра жаңа көркемдік мағыналар мен өнер түрлерінің қалыптасуына негіз болатын біртұтас визуалды кеңістіктің өзара сабақтас элементтері ретінде қарастырылады. Өткен мен бүгіннің осындай өзара сабақтастығы аясында өзіндік ерекшелігін сақтай отырып, әлемдік көркемдік кеңістікке кірігуге қабілетті Қазақстанның заманауи визуалды бірегейлігі қалыптасады.

Ұсынылған зерттеулер Visual Studies әдіснамасын заманауи өнерді талдауда қолдану мүмкіндіктерін кеңейтіп, пәнаралық тәсілдің жоғары эвристикалық әлеуетін көрсетеді. Бұл зерттеулер өнер туындысын сан қырлы мағыналарды қамтитын күрделі визуалды мәтін әрі мәдени және тарихи тәжірибені бейнелейтін өзіндік «жад картасы» ретінде пайымдауға мүмкіндік береді.

ABSTRACT FOR THE SECTION 'MAP OF MEMORY: CONTEMPORARY ART IN KAZAKHSTAN'

This section is devoted to the study of current artistic processes in Kazakhstan through the lens of Visual Studies. Contemporary art is analysed as a system of production, transmission and interpretation of meanings, in which historical memory, identity, cultural heritage, global artistic practices and digital technologies are interwoven.

The authors focus on the question of how contemporary art in Kazakhstan reinterprets traditional culture and how its visual codes continue to exist in new artistic forms. The study is based on the understanding that the contemporary artist engages in an ongoing dialogue with tradition, utilising the language of contemporary art, conceptual practices, media art and digital technologies. In this context, tradition functions as a dynamic system of cultural memory, open to constant creative interpretation.

The section opens with a study of original felt tapestries from Kazakhstan, analysing the transformation of traditional felt into an independent artistic medium. For many centuries, felt was a vital part of nomadic civilisation, embodying notions of home, space and sacred protection.

In the artist's tapestries of the second half of the 20th and early 21st centuries, felt takes on new artistic functions. It becomes a vehicle for individual artistic expression, a malleable material for creating complex spatial compositions, and a means of artistic reflection.

A logical extension of this theme is the exploration of the traditional carpet in the light of contemporary artistic interpretations. The carpet is regarded as one of the most important media of cultural memory, possessing its own visual grammar, system of symbols and historically established methods of knowledge transmission. Within the context of contemporary art, the traditional carpet has become a significant object in conceptual artistic practices.

The authors analyse the work of contemporary Kazakhstani and Azerbaijani artists who draw on the image of the carpet as a metaphor for memory, territory, identity and cultural heritage. Through the lens of Visual Studies, it is demonstrated that the carpet is transformed into a visual archive of collective memory, linking historical experience with current social processes.

The third section is devoted to the contemporary Kazakhstani mural as one of the most dynamically developing forms of public art. The mural is examined as an important element of contemporary visual communication that shapes public space. Particular attention is paid to the use of traditional Kazakh ornamentation in the urban environment, its transformation within the context of large-scale architectural compositions, and its incorporation into contemporary social discourses.

The following section is devoted to an examination of ethnic narrative discourses in contemporary tapestry art, using the work of Bauyrzhan Doszhanov as a case study. Tapestry is regarded as an independent artistic language that combines the traditions of decorative art with the philosophy of contemporary artistic thought. The research focuses on methods of visual storytelling, the characteristics of the

artistic image, and the interpretation of mythological themes, archetypal symbols and ethno-cultural memory.

A separate strand of research is represented by a section devoted to caricature as a practice of visual discourse in contemporary Kazakhstan. Caricature is examined as a distinct genre of visual culture, characterised by a high degree of social sensitivity and the ability to respond swiftly to societal changes.

The study analyses the visual strategies of contemporary Kazakhstani cartoonists, their use of metaphor, allegory, symbolism and visual hyperbole, as well as the mechanisms through which social conflicts, national identity and pressing social issues are represented. Through the methods of Visual Studies, caricature is interpreted as a fully-fledged visual text that participates in public dialogue and reflects the dynamics of contemporary culture.

The section concludes with a study of Kazakhstan's art scene in the digital age, focusing on the search for a new artistic language amidst the digital transformation of culture. The focus is on the processes of integrating digital technologies into artistic practice, the development of media art, NFT projects, generative art, virtual and augmented reality, artificial intelligence and interactive art forms.

It examines the directions of change in artistic thinking within the digital environment, the transformation of the ways in which works of art are created and perceived, as well as new models of interaction between the artist and the viewer.

The unifying theme of all the sub-sections presented is the exploration of contemporary art in Kazakhstan as a space for the formation of new models of cultural memory. Visual images become mechanisms for preserving historical experience, reinterpreting national heritage and constructing contemporary identity.

Thus, contemporary artistic practices act as a kind of 'map of memory', recording shifts in public consciousness, the transformation of cultural values and the search for new ways of representing national culture in the context of globalisation.

This section demonstrates that contemporary Kazakhstani art is developing within the framework of an ongoing dialogue between tradition and innovation. Felt, carpets, tapestries, ornamentation, caricature, public art and digital media are examined as interconnected elements of a unified visual space, where cultural heritage becomes a source of new artistic meanings and forms of art. It is precisely through this interaction between the past and the present that Kazakhstan's contemporary visual identity is formed—an identity capable of integrating into the global art scene whilst retaining its own distinct character.

The studies presented here expand the scope for applying the methodology of Visual Studies to the analysis of contemporary art and demonstrate the high heuristic potential of an interdisciplinary approach. They enable us to view a work of art as a complex visual text, a kind of memory map.



4 РАЗДЕЛ

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

4.1 Рекламный дискурс Казахстана: визуальные стратегии коммерческой коммуникации и продвижения брендов

Аман Ибрагимов

Реклама занимает одно из ведущих мест в современной визуальной среде: она присутствует в архитектурном пространстве города, общественном транспорте, торговых центрах, на цифровых экранах, интернет-платформах и в социальных сетях. Современные исследования демонстрируют переход от понимания рекламного изображения как иллюстративного сопровождения текста к его рассмотрению как самостоятельного механизма производства смыслов [1–5 и др.]. В рамках Visual Studies, семиотики и мультимодального анализа реклама рассматривается как сложная система, в которой изображение, цвет, композиция, текст, визуальная метафора и культурные отсылки взаимодействуют между собой и участвуют в формировании определенного представления о товаре, бренде и социальной реальности.

Для Visual Studies реклама – это не просто маркетинговый инструмент, а сложная мультимодальная конструкция, в которой композиция, цвет, типографика, фотография, графика, вербальный текст, звук и медиальный формат совместно «работают» над созданием единого смысла. Для этого направления предметом анализа становится содержание изображения, способы организации внимания, положение визуальной доминанты, отношения между персонажем и аудиторией, а также среда просмотра.

Методологическая модель G. Rose предполагает изучение производства изображения, его внутреннего устройства, циркуляции и аудитории [2], тогда как грамматика визуального дизайна G. Kress и T. van Leeuwen позволяет анализировать информационную ценность, выраженность, фрейминг, модальность, дистанцию и ракурс [3].

Безусловно, что грамотно построенное рекламное изображение отбирает отдельные черты реальности и предлагает зрителю культурно обусловленный образ. В теории репрезентации значения понимаются как результат работы знаков, кодов и дискурсивных практик [4].

Реклама соединяет товары и услуги с представлениями о доверии, престиже, благополучии, технологическом развитии и социальной ответственности. Поэтому визуальное потребление включает не только выбор продукта, но и восприятие моделей идентичности, посредством которых продукт приобретает символическую ценность [5].

Особое значение эти процессы приобретают в Казахстане, где рекламное поле, на наш взгляд формируется на пересечении глобальных визуальных моделей и локальных культурных контекстов. В нем взаимодействуют казахский и русский языки, англоязычная терминология, международная стилистика брендинга, орнаментальные мотивы, национальная одежда, образы степи и гор, архитектурные символы крупных городов, гастрономические коды, семейные ритуалы и праздничная культура.

Исследования казахстанской рекламы фиксируют сочетание разных культурных моделей и взаимодействие казахского, русского и заимствованного лексического материала [6]. Таким образом локализация проявляется в словесном тексте, типографике, выборе персонажей, пространстве действия и способах включения традиционных символов в современный дизайн.

Существующие на данный момент научные работы затрагивают лингвистические, социокультурные, маркетинговые и имиджевые аспекты рекламы Казахстана [6–8]. Вместе с тем, ее визуальный компонент недостаточно систематизирован с позиций Visual Studies, предполагающих одновременный анализ изображения, условий его производства и циркуляции.

Исследовательская проблема настоящего исследования связана с двойственным характером казахстанской рекламы: она использует транснациональные композиционные схемы и цифровые форматы, но стремится обозначить локальную принадлежность посредством языка, типографики, культурных символов, природных и городских ландшафтов, моделей поведения и коллективной памяти. Культурный знак при этом может сохранять историко-символическое значение, подвергаться творческой трансформации либо превращаться в маркер этнической узнаваемости.

Объектом исследования выступает рекламный дискурс Казахстана как часть визуальной культуры и публичной коммуникации. Предмет составляют визуальные стратегии, культурные коды и способы репрезентации, посредством которых рекламные сообщения производят социальные и культурные смыслы.

Цель раздела заключается в выявлении особенностей визуального компонента современной рекламы Казахстана и определении его роли в конструировании национальной идентичности и представлений о современности.

Для достижения цели рассматриваются методологические возможности Visual Studies, композиционная и мультимодальная организация рекламы, способы обращения к национальным кодам, репрезентация человека и его социальных ролей, различия коммерческой, социальной, государственной и имиджевой коммуникации, а также трансформация рекламы в цифровой среде.

Материалом служат рекламные проекты, созданные или официально распространенные в Казахстане преимущественно в 2015–2026 годах. В корпус входят наружная, коммерческая, социальная, государственная, туристическая и цифровая реклама. Критериями отбора являются установленное авторство или заказчик, проверяемый источник, отчетливая визуальная стратегия, культурное либо социальное содержание и возможность сопоставления с другими материалами.

Методологическую основу составляют визуально-культурный, композиционный, визуально-семиотический, мультимодальный, репрезентационный и контекстуальный анализы. Это позволяет рассматривать рекламу как динамическое пространство смыслопроизводства и связать ее художественную организацию с культурной политикой и качеством публичной визуальной среды.

Методологическая специфика исследования определяется тем, что рекламное изображение рассматривается одновременно как визуальный объ-

ект, медиальный продукт и коммуникативное событие. Понятие изображения обозначает материально или технически зафиксированную форму – плакат, фотографию, видеокадр, упаковку, цифровой баннер или интерфейс. Визуальность охватывает социально организованные способы показа, рассматривания и интерпретации этих форм. Один рекламный образ поэтому приобретает разные значения на городском билборде, в персонализированной ленте, коротком видеоролике или интерактивной инсталляции.

Подобная постановка вопроса соотносится с подходом W.J.T. Mitchell, рассматривающим изображения как активных участников культурной коммуникации [10]. Кроме того, основной исследовательской рамкой служит модель G. Rose, объединяющая анализ производства, самого изображения, циркуляции и аудитории [2].

Внутренняя организация изображения анализируется с помощью категорий G. Kress и T. van Leeuwen [3]. Репрезентационный уровень позволяет определить участников, действия и отношения между ними; интерактивный – положение зрителя, характер взгляда, дистанцию и ракурс; композиционный – информационную ценность, выраженность и фрейминг. Прямой взгляд может создавать эффект обращения, отведенный – позицию наблюдателя; крупный план сокращает символическую дистанцию, общий план помещает персонажа в социальный или пространственный контекст. Центральное расположение, масштаб, контраст, освещение и цвет формируют смысловую иерархию, однако их значение уточняется с учетом жанра и культурной ситуации.

Не менее важными в нашем исследовании выступают три измерения визуальной грамматики: изображение, композиция и стиль. Цвет и типографика рассматриваются как самостоятельные семиотические ресурсы. Цвет обеспечивает узнаваемость бренда, выделяет ключевой объект, создает эмоциональный режим.

Типографика передает не только словесное содержание: размер, вес, наклон, пластика букв, сочетание алфавитов и расположение текста влияют на восприятие современности, официальности и локальности. Мультимодальный анализ применяется к материалам, где изображение взаимодействует со словом, звуком, движением, жестом, интерфейсом и физическим пространством [9]. Казахский, русский и английский языки рассматриваются как части единой визуальной структуры.

Визуально-семиотический анализ используется при изучении орнамента, традиционной одежды, домбры, шанырака, юрты, ландшафта, гастрономических образов, праздничных практик и архитектурных символов. Само наличие этнокультурного элемента еще не доказывает содержательную репрезентацию идентичности. Необходимо установить его место в композиции, связь с рекламируемым объектом и объем культурного знания, предполагаемого у зрителя. В обращении к традиции можно выделить прямую цитацию узнаваемого символа, а также его стилизацию формальных признаков.

Репрезентационный и дискурсивный анализ направлены на выявление социальных моделей, которые реклама делает видимыми и нормативными. Исследуются образы семьи, детства, старшего поколения, мужских и женских

ролей, профессионального статуса, телесности, заботы и общественной ответственности. Значимы не только присутствующие, но и систематически отсутствующие позиции: устойчивое соединение технологической компетентности с молодостью, заботы исключительно с женщиной или традиции только с праздничной одеждой ограничивает поле визуальной идентификации. Поэтому отдельные кейсы сопоставляются между собой и используются как аналитически значимые примеры.

Корпус формируется методом целенаправленного отбора. Анализ включает атрибуцию и контекст производства, формат и канал распространения, композиционную доминанту, персонажей и действия, взаимодействие изображения, текста, цвета, типографики, звука и движения, культурные коды, предполагаемую аудиторию и значение кейса для более широкого рекламного и культурно-политического контекста. Отдельно учитывается циркуляция: наружный плакат включен в движение по городу, публикация в социальной сети соседствует с пользовательским контентом, а интерактивный объект соединяет физическое присутствие с цифровыми данными.

Современная рекламная визуальность Казахстана складывается из сосуществования наружных, печатных, экранных, цифровых и интерактивных форм. Распространение цифровых платформ не вытеснило традиционные носители, а включило их в многослойную систему коммуникации. Наружная реклама сохраняет особое значение, поскольку становится частью публичного пространства. Законодательство Казахстана регулирует ее размещение [17; 18].

A. M. Cronin показывает, что наружные конструкции участвуют в коммерческом производстве пространства и задают направления внимания [11]. В отличие от музейного объекта, наружная реклама обычно воспринимается фрагментарно, поэтому опирается на смысловую компрессию, крупный масштаб, контраст и быстро распознаваемую доминанту. Ее публичный характер означает, что человек может отказаться от покупки, но не всегда способен избежать самого изображения, встроенного в городской маршрут. В этом смысле реклама находится между коммерческой коммуникацией и оформлением общей визуальной среды.

Цифровые экраны изменили временную организацию наружной рекламы, добавив движение, свет, монтаж и синхронизацию с внешними данными. Еще существеннее воздействие платформизации – проникновения экономических и инфраструктурных механизмов онлайн-платформ в производство и обращение культурного контента [12]. Социальная сеть или видеосервис влияют на формат, продолжительность, композицию и способы распространения сообщения. Вертикальный экран, краткое время просмотра, возможность немедленного перехода, комментария и репоста превращают рекламное изображение в вариативный контент, адаптируемый к различным площадкам.

Платформы размывают границу между профессиональной рекламой и повседневной визуальной коммуникацией. Instagram и другие социальные сети формируют собственные нормы эстетики, самопрезентации и коммерческого взаимодействия [13]. Рекламная публикация заимствует интонацию пользовательского контента и создает эффект личной рекомендации, хотя ее локация,

композиция, жесты и текст подчинены коммерческой задаче. Институциональным отражением этих процессов стало принятие в Казахстане Закона «Об онлайн-платформах и онлайн-рекламе» [14] и правил маркировки онлайн-рекламы [15]. Маркировка становится элементом интерфейса, заранее задающим коммерческий режим восприятия сообщения.

Расширение цифровой потребительской среды подтверждается ростом электронной торговли: в 2024 году ее доля во внутренней розничной торговле Казахстана достигла 14,1%, причем основная часть оборота приходилась на маркетплейсы [16]. Эти данные показывают среду, где изображение товара, интерфейс, рейтинг, рекомендации и процедура покупки соединяются в единую структуру. Одновременно физические и цифровые каналы продолжают взаимодействовать: QR-коды переводят зрителя с упаковки или билборда на платформу, а городские акции создаются с расчетом на дальнейшую съемку и распространение пользователями.

Для казахстанского рекламного дискурса характерно сочетание глобальных форматов с локальной культурной адаптацией. Локализация может выражаться через казахскую типографику, городской маршрут, гастрономический образ или праздничную практику. При этом необходимо различать культурную локализацию и декоративизацию. В первом случае культурный код связан с логикой продукта и формирует основную идею. Во втором орнамент, костюм или юрта добавляются к универсальному шаблону как внешний знак территории. Особенно заметна шаблонизация в праздничных кампаниях, где повторение одних и тех же символов повышает узнаваемость, но сокращает многообразие представлений о культуре.

Визуальная выразительность рекламы определяется системой отношений между элементами композиции. Размер, положение объекта, цветовой контраст, фон, направление взгляда, типографика и соотношение текста и изображения формируют визуальную иерархию. В грамматике G. Kress и T. van Leeuwen она раскрывается через информационную ценность, выраженность и фрейминг [3]. Центральное положение обычно выделяет смысловое ядро, а масштаб, контраст, резкость и изоляция усиливают заметность. Фрейминг соединяет либо разделяет продукт, персонажа, слоган и практическую информацию, создавая впечатление естественной связи между товаром, образом жизни и культурной ценностью.

Казахстанская реклама использует как центрические композиции с доминирующим продуктом или лицом персонажа, так и решения, основанные на визуальном парадоксе и преобразовании привычного предмета. Визуальная риторика возникает при соположении или замещении объектов, принадлежащих разным смысловым областям [21]. Ее выразительность строится на балансе узнаваемости и нарушения ожидания: полностью предсказуемое изображение не требует интерпретации, тогда как чрезмерно сложная конструкция может остаться непонятной.

Показателен проект Emergency SIM, созданный GForce для Beeline Kazakhstan и представленный на Jolbors Festival в 2024 году [22] (Рисунок 1). Готовая SIM-карта была помещена в коробку, оформленную по принципу аварийно-

го оборудования «разбить стекло в случае необходимости». Рекламируемый продукт стал частью материальной конструкции. Знакомый код чрезвычайной ситуации переносится в сферу мобильной связи: стекло буквально фреймирует SIM-карту, отделяет ее от зрителя и одновременно предлагает сценарий действия. Бытовая проблема отсутствия связи гиперболизируется до символической опасности, благодаря чему продукт получает значение средства экстренного восстановления коммуникации.

Другой вариант визуального замещения представлен в проекте BeshG by Altel агентства Affect Kazakhstan [23] (Рисунок 2). Для объяснения домашнего 5G рекламным носителем стала упаковка жаймы для традиционного блюда - *ет*, окрашенной в фирменный пурпурно-малиновый цвет Altel и дополненной QR-кодом. Абстрактная технология переводится в узнаваемую сферу семейной культуры. Название BeshG объединяет обозначение 5G и фонетическое начало слова «бешбармак» (казахское ет), поэтому смысл возникает при совместном восприятии названия, формы продукта и культурного контекста.

Цвет в данном случае действует как семиотический ресурс, значение которого определяется оттенком, насыщенностью и отношением к предмету [19]. Фирменная палитра не остается фоном упаковки, а проникает в материальную форму блюда: привычный продукт принимает цветовую идентичность телекоммуникационного бренда. Нарушение ожидаемого вида жаймы создает визуальное напряжение и одновременно объединяет технологию с повседневной культурой. QR-код связывает физический предмет с цифровым содержанием и организует переход от визуального несоответствия к практическому действию.

Важным элементом рекламной грамматики является типографика, способная передавать значения через вес, наклон, округлость, связность и пространственную организацию букв [20]. Проект NauryzRedkeds был создан REDKEDS CA как бесплатная дисплейная гарнитура, полноценно поддерживающая казахский кириллический алфавит [24]. В отличие от рекламы, где национальная принадлежность обозначается орнаментальной рамкой или традиционным предметом, здесь локальная идентификация переносится в графику письменного языка (Рисунки 3, 4). Буква одновременно читается как знак и воспринимается как изображение, а пластика, изгиб и ритм вызывают ассоциации с орнаментальной линией, рукописным жестом и современным плакатом.

Поддержка специфических букв казахского алфавита является исходным условием. Чередование строчных и прописных знаков нарушает механическую регулярность строки и превращает набор текста в самостоятельную композицию. Проект одновременно выполняет культурную и рекламную функции: бесплатное распространение шрифта расширяет профессиональную визуальную среду, а название агентства закрепляется в гарнитуре и воспроизводится в работах пользователей. Типографический продукт тем самым становится инструментом локальной идентификации и формой саморекламы.

Сопоставление Emergency SIM, BeshG и NauryzRedkeds показывает, что современная рекламная грамматика не ограничивается плоским изображением. Носителем смысла становятся упаковка, цвет, шрифт и предполагаемый физический жест. Во всех трех случаях реклама преобразует знакомый объект: ава-

рийный бокс, пищевой продукт или букву. Однако формальная оригинальность не гарантирует культурной содержательности. Локальный образ приобретает значение только тогда, когда связан с логикой продукта и опытом аудитории.

Таким образом, рекламная визуальность Казахстана строится на взаимодействии композиционной иерархии, цвета, типографики, материальной формы, вербального сопровождения, медиального формата и позиции зрителя. Характерной тенденцией становится переход от рекламы, изображающей объект, к рекламе, преобразующей сам объект или среду его использования. Такой переход расширяет границы визуального анализа и одновременно ставит вопрос о том, какие культурные значения актуализируются, упрощаются или переопределяются в процессе коммерческой коммуникации.

Национальные культурные коды занимают заметное место в рекламной визуальности Казахстана, однако их функционирование не сводится к прямому изображению орнамента, юрты, домбры или традиционной одежды. Реклама отбирает культурные образы, извлекает их из первоначального контекста и включает в отношения с товаром, брендом, городской средой и предполагаемой аудиторией.

В результате культурный знак может поддерживать коллективную память, приобретать новое значение либо превращаться в условный маркер территории. Подобная визуальная компрессия характерна для национального брендинга, где многообразие исторического опыта переводится в ограниченный набор быстро распознаваемых образов [25]. Одновременно коммерческие компании используют национальные символы и чувство принадлежности, участвуя наряду с государственными институтами в производстве представлений о стране [26].

Показательным примером является туристическая кампания «Kazakhstan. Very Nice!», запущенная АО «НК Kazakh Tourism» в 2020 году [27]. Серия коротких роликов использовала формулу «Very nice», ставшую международно узнаваемой благодаря фильму о Борате, и сопровождала ею изображения природных ландшафтов, современной архитектуры, кухни и гостеприимства (Рисунок 5). Казахстан представлен через взгляд иностранного посетителя: местные пространства и практики становятся объектами открытия, а международная аудитория получает позицию потенциального путешественника. Кампания переозначивает внешнюю пародийную формулу и превращает ее в инструмент самостоятельной коммуникации, но сохраняет зависимость от медиастереотипа, созданного за пределами страны. Национальный образ формируется здесь как напряженный диалог между внешней узнаваемостью и внутренней стратегией самоописания.

Другую модель локализации демонстрирует Tender Homecomings, реализованная Ogilvy Ata для бренда Milka во время празднования Наурыза [28]. В аэропортах Алматы и Астаны встречающим предлагались фирменные сиреневые таблички для личных обращений к вернувшимся родственникам (Рисунок 6). Культурным кодом становится эпизод с семейной встречей. Фирменный носитель сохраняет идентичность международного бренда, но его содержание создают сами участники; фотографии и видеоматериалы затем продолжают цир-

кулировать в социальных сетях. Бренд встраивается в эмоционально значимое действие. Одновременно частный жест превращается в пользовательский рекламный контент, что показывает подвижность границы между личным переживанием и коммерческой коммуникацией.

Локальная идентичность может строиться и на особенностях отдельного города. В проекте Mountennis, созданном GForce Grey для Beeline Kazakhstan, центральным объектом стал наклонный теннисный корт на горном склоне Алматы [29]. Горный ландшафт перестает быть декоративным фоном и превращается в формообразующий принцип события: рельеф изменяет привычную спортивную площадку, движение участников и зрительское восприятие (Рисунки 7, 8). Название объединяет слова mountain и tennis, закрепляя метафору в объекте и вербальной форме. Кампания не воспроизводит готовую панораму города, а использует его топографию как условие действия. Тем самым реклама не только цитирует локальный код, но и предлагает новую визуальную формулу городского самоописания.

Интегрированная кампания inDrive Our Roots, Our Route представляет Казахстан как сеть региональных принадлежностей [30]. Национальный видеоролик использовал мотив игры в города, а цифровая часть развивалась в TikTok через музыкальные высказывания исполнителей и пользователей о родных местах (Рисунок 9). Образ страны складывается из маршрутов, воспоминаний, городских голосов и пользовательского участия, а транспортный сервис выступает посредником между личными «корнями» и движением. Платформа становится пространством воспроизводства рекламной идеи через музыку, жест и локальный текст. Вместе с тем саморепрезентация происходит внутри заданной брендом рамки, поэтому региональная гордость одновременно получает публичное выражение и превращается в коммерческий ресурс.

Связь культурного кода с медиумом особенно заметна при сопоставлении этих кампаний с NauryzRedkeds и BeshG. В типографическом проекте локальность закрепляется в устройстве казахского письма, а в BeshG — в материальной форме повседневного продукта и словесной игре с технологией 5G. Эти решения показывают, что культурная принадлежность может кодироваться на разных уровнях: как тема изображения, как структура действия, как форма предмета или как графика языка. Чем глубже локальный материал включен в механизм рекламного сообщения, тем меньше он зависит от прямой демонстрации «национального». Однако подобная трансформация не исключает коммерческого присвоения: шрифт распространяет имя агентства, семейный ритуал усиливает присутствие бренда, а региональное самовыражение поддерживает актуальность сервиса.

Сопоставление рассмотренных проектов показывает несколько режимов работы с культурным кодом: переозначивание внешнего стереотипа, включение бренда в праздничный ритуал, преобразование городской топографии и организация множества региональных голосов. Наиболее содержательные решения отходят от простой этнографической цитации. Локальность может проявляться в языке, типографике, семейном действии, маршруте и способе участия аудитории. Определяющим является не количество национальных символов, а

их связь с функцией продукта и опытом зрителя. Содержательная локализация преобразует культурный материал и расширяет способы представления Казахстана. В свою очередь, декоративизация ограничивается внешним знаком, который можно заменить без изменения основной идеи. Поэтому национальная идентичность в рекламном дискурсе предстает как динамическое поле отбора, переозначивания и коммерческой стандартизации.

Культурные коды тесно связаны с репрезентацией человека. Рекламное изображение распределяет видимость и социальные роли, определяя, кто представлен как активный субъект современности, кому принадлежит право действовать, заботиться, принимать решения и говорить от имени сообщества. Исследования разнообразия в рекламе показывают, что наиболее часто анализируются гендер, этнокультурная принадлежность, возраст и телесность, тогда как само присутствие различных персонажей еще не свидетельствует об инклюзии [31]. Разнообразие обозначает наличие различий, а инклюзия — признание ценности опыта и самостоятельной позиции изображенного человека [32]. Поэтому важны не только численность и состав персонажей, но и композиционная выраженность, характер действия, речевая роль и отношения с другими участниками.

В рассматриваемом фокусе заметна ориентация на молодых, мобильных персонажей, которые чаще олицетворяют технологическую компетентность, профессиональный успех и будущее. Старшее поколение преимущественно связано с семейной памятью, традицией и праздничным контекстом. Подобное распределение не исключает возрастного разнообразия, но ограничивает диапазон предоставляемых ролей; международные исследования также фиксируют стереотипность изображения пожилых людей в рекламе [33]. Особенно отчетливо пересмотр социальной нормы проявляется в кампаниях о гендерных отношениях.

Кампания The National Sport of Kazakhstan, созданная GForce Grey для Ruh Fighting, перенесла тему домашнего насилия в визуальный и жанровый контекст профессиональных единоборств [34]. В социальных сетях был анонсирован провокационный бой между мужчиной и женщиной, однако во время трансляции вместо спортивного состязания аудитория столкнулась с материалом о насилии в семье (Рисунок 10). Риторическая стратегия основана на столкновении двух режимов физической силы: регулируемого поединка между равными участниками и насилия против человека, лишенного равной позиции и защиты. Эстетика MMA используется для критики агрессивной маскулинности изнутри, а зритель из поклонника спортивного зрелища превращается в свидетеля общественной проблемы. Название кампании функционирует как гиперболическая метафора, разрушающая представление о насилии как о частном исключительном случае.

Иную стратегию предлагает Don’t Be a Man, созданная TIDAM для UN Women и HeForShe Kazakhstan (Рисунок 11) [35]. Четыре фильма показывают мужчин, которые выражают эмоции, поддерживают дочерей, участвуют в домашнем труде, заботятся о детях и помогают женщинам, пережившим насилие. Семантическая инверсия названия направлена не против мужской идентичности, а

против ее авторитарного и эмоционально закрытого варианта. В отличие от провокационного спортивного режима, здесь изменение нормы демонстрируется через узнаваемые повседневные действия. Мужчина представлен не только как защитник, но и как участник эмоциональной жизни семьи. Первая кампания разоблачает насилие через шок и смысловой перелом, вторая нормализует позитивный контробраз через идентификацию.

Проект Saltanat Light, реализованный Citix и GForce Grey в 2025 году, переносит проблему из изображения человеческого тела в городскую инфраструктуру (Рисунки 12–13) [36]. Восстановленная неоновая вывеска «Салтанат» была связана с цифровой системой и городскими экранами, подававшими световой сигнал при появлении проверяемых сообщений о домашнем насилии. Отказ от прямого показа травмированного тела снижает риск визуальной эксплуатации боли: носителем сообщения становится свет – временный и повторяющийся знак фиксации. Имя соединяет память о конкретной трагедии с обобщенным женским образом, а городская вывеска приобретает мемориальную функцию. Зритель сталкивается не с реконструкцией насилия, а с его присутствием в общей реальности.

Этическая оценка социальной рекламы связана и с тем, какую эмоциональную работу она возлагает на аудиторию. Шок способен привлечь внимание, но при многократном повторении приводит к притуплению реакции или к отказу от просмотра. Следовательно, выбор визуального режима должен определяться характером проблемы, медиальной площадкой и возможными последствиями для людей, чей опыт становится материалом коммуникации. В этом отношении социальная реклама нуждается в особенно четком разграничении между общественной мобилизацией, эстетизацией травмы и коммерческим использованием социального вопроса.

Приведенные три кампании конструируют различные зрительские позиции: провоцируемого участника, способного идентифицироваться с альтернативной моделью поведения, и городского свидетеля. Они показывают переход от пассивного изображения уязвимости к анализу ответственности и среды, в которой насилие становится возможным. Однако корпус одновременно выявляет ограничения рекламной репрезентации: люди с инвалидностью, старшие возрастные группы, жители сельских территорий и многие профессиональные сообщества значительно реже выступают носителями современности. Их отсутствие также формирует границы социально видимого. Инклюзивная визуальность предполагает не формальное добавление различий, а расширение диапазона субъектов, которым реклама предоставляет активную роль, собственный голос и место в смысловом центре композиции.

Рассмотренные практики выводят визуальный компонент рекламы за пределы коммерческой коммуникации. Наружные конструкции изменяют восприятие улицы и архитектуры, туристические кампании формируют образ страны, социальная реклама определяет способы публичного представления проблем, а цифровые платформы распространяют модели поведения в том или ином социуме. Поэтому реклама является одним из факторов культурной политики в сфере визуального. Концепция культурной политики Республики Казахстан

на 2023–2029 годы задает общую рамку развития культуры, наследия и общественных ценностей [37]. Реклама постоянно использует символические ресурсы культуры и переводит их в городскую и цифровую повседневность.

Культурная политика в этой области не должна сводиться к прямому административному контролю содержания. Более продуктивна модель совместной ответственности государственных органов, городских администраций, профессиональных объединений, агентств, дизайнеров и культурных институций. Законодательство регулирует производство и размещение рекламы [17; 18]. Однако юридическая допустимость и культурно-художественное качество не тождественны. Формально законное сообщение может быть композиционно агрессивным, перегруженным, несогласованным с архитектурой или построенным на упрощенных стереотипах.

Для наружной рекламы принципиально понятие визуальной экологии – качества отношений между изображением, архитектурой, пространством и зрителем. Оно предполагает соразмерность носителя среде, читаемость, ограничение избыточной конкуренции сигналов и уважение к историческому облику территории. Исследования показывают, что площадь, плотность и цветовое содержание рекламных поверхностей влияют на визуальный комфорт улицы [39], а внешние эффекты наружной рекламы затрагивают не только рекламодателя, но и горожан и символический образ территории [40]. Институциональным примером является дизайн-код Алматы, утвержденный в 2023 году и рассматривающий наружную информацию как часть единого архитектурного облика [38]. При этом стандартизация должна устанавливать базовые принципы соразмерности и безопасности, не вытесняя индивидуальный дизайнерский язык.

Ответственное визуальное производство необходимо и при использовании национальной символики. Массовое повторение орнамента, шанырака, юрты, домбры и праздничной одежды может создавать впечатление, будто культура Казахстана исчерпывается этнографической атрибутикой. Проекты NauryzRedkeds, BeshG, Mountennis и Our Roots, Our Route расширяют этот репертуар через типографику, гастрономический код, городскую топографию и региональные идентичности. Поддержка подобных решений предполагает сотрудничество агентств с художниками, искусствоведами, типографами, музеями и локальными сообществами.

Практическая реализация подобных принципов может включать несколько взаимосвязанных направлений: предварительные консультации по проектам, затрагивающим наследие и уязвимые группы; открытые конкурсы для социальной и городской рекламы; методические рекомендации по многоязычной типографике; публичные реестры согласованных наружных конструкций; периодические исследования визуального комфорта и восприятия горожан. Профессиональная экспертиза при этом должна опираться на заранее сформулированные критерии: соразмерность архитектуре, корректность культурной репрезентации, доступность информации и отсутствие дискриминационных образов. Данное переводит обсуждение рекламной среды из режима вкусовых предпочтений в плоскость аргументированной культурной и дизайнерской оценки.

Отдельного внимания требует социальная цифровая реклама. Общественно значимая тема не гарантирует художественной и этической убедительности: прямолинейные изображения страдания и назидательные тексты могут усиливать дистанцию между институтом и зрителем.

Качественная социальная коммуникация требует профессиональной разработки концепции, изучения аудитории и оценки последствий изображения. В платформенной среде к этому добавляются алгоритмическая персонализация, сближение рекламы с личной рекомендацией и скрытое воспроизводство стереотипов. Перспективными инструментами становятся визуальная и медиаграмотность, профессиональный мониторинг наружной и цифровой среды, языковая корректность и экспертная оценка использования культурного наследия. Задача состоит не в сокращении визуального разнообразия, а в формировании среды, где рекламная выразительность сочетается с архитектурной, культурной и социальной ответственностью.

***

Проведенный анализ показывает, что современный рекламный дискурс Казахстана представляет собой значимую область визуальной культуры. Рекламные изображения включены в городскую среду, цифровые платформы, транспортную инфраструктуру и праздничные практики, участвуя в формировании представлений о стране, социальных нормах и идентичности. Использование национальной символики имеет двойственный потенциал: оно актуализирует культурную память и обозначает локальную принадлежность. Однако механическое воспроизведение ограниченного набора этнообразов приводит к декоративизации и смысловому упрощению изображаемого. То есть особую проблему на сегодня в казахстанской рекламе представляет стереотипизация национального образа. При многократном воспроизведении ограниченного набора символов формируется достаточно устойчивый визуальный шаблон Казахстана.

Методология Visual Studies позволила связать внутреннюю организацию изображения с условиями производства, медиальным форматом и циркуляцией образов. Подходы этого направления подтвердили недостаточность изолированного семиотического прочтения: значение создается не только набором знаков, но и взаимодействием композиции, типографики, материального носителя, интерфейса, институционального заказчика и аудитории.

Гибридизация наружных, предметных и платформенных форм не устранила традиционные носители, а включила их в интегрированные сценарии, где физический объект становится источником цифрового контента, а пользователь участвует в его дальнейшей циркуляции.

Реклама всегда использует эстетические элементы, которые в принципе могут стать отличным стимулом для приобретения предлагаемых товаров или услуг. К концепциям, которые часто используются в рекламных образах Казахста-

на, относятся социальный статус, идеальный образ, образ жизни, идентичность и т. д.

Например, одним из наиболее устойчивых визуальных кодов выступает орнамент, который в современной рекламе подвергается стилизации, упрощению, геометризации и цифровой трансформации. Традиционные орнаментальные мотивы становятся частью фирменной графики, упаковки, рекламных плакатов, цифровых интерфейсов и визуального оформления социальных сетей.

Особое место занимает цветовая символика. Голубой, золотой, красный и белый цвета используются как элементы формирования эмоционального и культурного контекста рекламного сообщения.

Другим значимым кодом является архитектура. В рекламных образах Казахстана могут одновременно присутствовать традиционные формы – юрта, шанырак и элементы национального жилища – и современные архитектурные символы крупных городов Казахстана. Такое сочетание позволяет визуально конструировать идею преемственности между историческим наследием и современным развитием страны.

Существенную роль играет образ природы, прежде всего степи, гор, ландшафтов, лошади и других элементов природного пространства Казахстана. Степь в рекламной коммуникации может представляться как символ свободы, масштабности и исторического пространства, тогда как горный пейзаж часто используется для передачи идей природной уникальности, экологичности, путешествий и активного образа жизни. Образ скакуна также способен выполнять функцию культурного маркера, связывая современный рекламный продукт с представлениями о природном и историческом наследии страны.

Отдельное значение имеет традиционный костюм или его элементы, который в современной рекламе выступает одним из наиболее очевидных маркеров идентичности. При этом традиционная одежда может воспроизводиться непосредственно либо использоваться фрагментарно – через орнамент, головной убор, декоративные элементы, силуэт или фактуру ткани. С этой группой тесно связана репрезентация домбры, кобыза, сырмака, керамики, ковров и других объектов традиционной культуры. Их присутствие в рекламной коммуникации позволяет связывать коммерческий продукт с культурной памятью и национальным наследием.

Важным элементом рекламного дискурса является образ современного казахстанца. В рекламе могут сосуществовать различные модели: молодой профессионал, предприниматель, семья, спортсмен, студент, представитель творческой индустрии или человек, сохраняющий связь с традиционной культурой.

Не менее значимым визуальным и семиотическим ресурсом является язык. Использование казахского, русского языков или их сочетания формирует особую языково-визуальную среду рекламного сообщения. Встречаются рекламные изображения с древнетюркской руникой.

Наконец, современный рекламный дискурс Казахстана развивается в постоянном взаимодействии с глобальными визуальными трендами. Минимализм, визуальная лаконичность, 3D-графика, эстетика социальных сетей, кинемато-

графические приемы, AI-изображения и другие международные тенденции адаптируются к локальному культурному контексту.

Таким образом, казахстанская реклама формируется на пересечении глобальных медиальных форм, локальной идентичности, цифровых технологий и общественной проблематики. Ее наиболее значимые образцы (в некоторых хорошо проработанных случаях) не ограничиваются воспроизведением известных символов, а создают новые способы публичной видимости культурного опыта.

В отличие от подходов, сосредоточенных преимущественно на универсальных механизмах визуальной риторики и мультимодальной коммуникации, настоящее исследование рассматривает рекламный дискурс Казахстана через взаимодействие глобальных визуальных стратегий с локальными культурными кодами. Особое внимание уделяется процессам цитирования, стилизации, деконтекстуализации и коммерциализации элементов культуры. То есть реклама становится ключевым инструментом визуальной коммуникации.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с анализом фактического восприятия кампаний/рекламы различными аудиториями, расширением регионального корпуса, сравнением с другими странами Центральной Азии и изучением влияния алгоритмической персонализации и генеративных технологий на рекламные изображения.

Список использованных источников

1. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2023. 328 p.
2. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials. 5th ed. London: SAGE Publications, 2022. 480 p.
3. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2021. 310 p.
4. Hall S., Nixon S., Evans J., eds. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. 3rd ed. London: SAGE Publications; The Open University, 2024. 384 p.
5. Schroeder J.E. Visual Consumption. London; New York: Routledge, 2002. 208 p.
6. Orazbekova I.G., Muldagaliyeva A.A., Rustemova A.I. Sociocultural and Linguistic Aspects of Advertising in Kazakhstan // Eurasian Journal of Philology: Science and Education. 2020. Vol. 180. No. 4. P. 61–69. DOI: 10.26577/EJPh.2020.v180.i4.ph9.
7. Smykova M. The Development of a Tourist Brand in Kazakhstan // Journal of Eastern European and Central Asian Research. 2015. Vol. 2. No. 2. P. 1–12. DOI: 10.15549/jeecar.v2i2.74.
8. Nametova G., Tolymbek A. Perceptions of Kazakhstan as a Tourist Destination // European Research Studies Journal. 2018. Vol. 21. No. 4. P. 304–316. DOI: 10.35808/ersj/1122.
9. Jewitt C., ed. The Routledge Handbook of Multimodal Analysis. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2014.
10. Mitchell W.J.T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago:

University of Chicago Press, 2005. 408 p.

11. Cronin A. M. Advertising, Commercial Spaces and the Urban. London: Palgrave Macmillan, 2010. 215 p. DOI: 10.1057/9780230283015.
12. Nieborg D. B., Poell T. The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity // New Media & Society. 2018. Vol. 20. No. 11. P. 4275–4292. DOI: 10.1177/1461444818769694.
13. Leaver T., Highfield T., Abidin C. Instagram: Visual Social Media Cultures. Cambridge: Polity Press, 2020. 264 p.
14. Об онлайн-платформах и онлайн-рекламе: Закон Республики Казахстан от 10 июля 2023 года № 18-VIII ЗРК.
15. Об утверждении Правил маркировки онлайн-рекламы: приказ Министра культуры и информации Республики Казахстан от 16 февраля 2024 года № 59-НҚ. Зарегистрирован в Министерстве юстиции Республики Казахстан 16 февраля 2024 года № 34004.
16. Об электронной коммерции в Республике Казахстан (2024 год). Астана: Бюро национальной статистики Агентства по стратегическому планированию и реформам Республики Казахстан, 2025.
17. О рекламе: Закон Республики Казахстан от 19 декабря 2003 года № 508.
18. Об утверждении Правил размещения наружной (визуальной) рекламы на открытом пространстве за пределами помещений в населенных пунктах, в полосе отвода автомобильных дорог общего пользования, на открытом пространстве за пределами помещений вне населенных пунктов и вне полосы отвода автомобильных дорог общего пользования: приказ Министра национальной экономики Республики Казахстан от 13 мая 2019 года № 37. Зарегистрирован в Министерстве юстиции Республики Казахстан 21 мая 2019 года № 18709.
19. Kress G., van Leeuwen T. Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour // Visual Communication. 2002. Vol. 1. No. 3. P. 343–368. DOI: 10.1177/147035720200100306.
20. 20. Van Leeuwen T. Typographic Meaning // Visual Communication. 2005. Vol. 4. No. 2. P. 137–143. DOI: 10.1177/1470357205053749.
21. Phillips B.J., McQuarrie E.F. Beyond Visual Metaphor: A New Typology of Visual Rhetoric in Advertising // Marketing Theory. 2004. Vol. 4. No. 1–2. P. 113–136. DOI: 10.1177/1470593104044089.
22. Emergency SIM. Beeline Kazakhstan; GForce. Официальный конкурсный архив of Jolbors Festival, 2024. URL: https://www.jolbors.com/en/awards/jolbors-festival-awards-2024/entry/1657/ (дата обращения: 20.07.2026).
23. BeshG by Altel. Altel Kazakhstan; Affect Kazakhstan. Официальный конкурсный архив of Jolbors Festival, 2025. URL: https://www.jolbors.com/en/awards/awards-central-asia-2025/entry/178/ (дата обращения: 20.07.2026).
24. NauryzRedkeds. REDKEDS CA, 2024. Official project page. URL: https://www.redkeds.com/NAURYZ (дата обращения: 20.07.2026).
25. Aronczyk M. Branding the Nation: The Global Business of National Identity. New York: Oxford University Press, 2013. 256 p. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199752164.001.0001.
26. Volcic Z., Andrejevic M., eds. Commercial Nationalism: Selling the Nation and Nationalizing the Sell. London: Palgrave Macmillan, 2016. DOI: 10.1057/9781137500991.
27. "Very Nice!": Kazakh Tourism Official New Slogan. АО «НК Kazakh Tourism», 2020.

Официальный видеоматериал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eRGXq4t9wY4 (дата обращения: 20.07.2026).

28. Tender Homecomings. Mondelēz International / Milka; Ogilvy Ata. Официальный конкурсный архив Jolbors Festival Awards 2024. URL: https://www.jolbors.com/en/awards/jolbors-festival-awards-2024/entry/1844/?list_type=longlist (дата обращения: 20.07.2026).
29. Mountennis. Beeline Kazakhstan; GForce Grey, 2024. Официальный конкурсный архив Jolbors Festival. URL: https://jolbors.com/en/awards/awards-international/entry/69/?list_type=winners (дата обращения: 20.07.2026).
30. Our Roots, Our Route. inDrive, 2024. Официальный конкурсный архив Jolbors Festival, 2025. URL: https://www.jolbors.com/en/awards/awards-central-asia-2025/entry/191/?list_type=longlist (дата обращения: 20.07.2026).
31. Campbell C., Sands S., McFerran B., Mavrommatis A. Diversity Representation in Advertising // Journal of the Academy of Marketing Science. 2025. Vol. 53. No. 2. P. 588–616. DOI: 10.1007/s11747-023-00994-8.
32. Eisend M., Muldrow A.F., Rosengren S. Diversity and Inclusion in Advertising Research // International Journal of Advertising. 2023. Vol. 42. No. 1. P. 52–59. DOI: 10.1080/02650487.2022.2122252.
33. Eisend M. Older People in Advertising // Journal of Advertising. 2022. Vol. 51. No. 3. P. 308–322. DOI: 10.1080/00913367.2022.2027300.
34. The National Sport of Kazakhstan. Ruh Fighting; GForce/Grey, 2024. Официальный архив Golden Drum. URL: https://goldendrum.com/showcase/1706005GD24-the-national-sport-of-kazakhstan (дата обращения: 20.07.2026).
35. Don't Be a Man. UN Women / HeForShe Kazakhstan; TIDAM, 2022–2023. Официальный конкурсный архив Jolbors Festival Awards 2024. URL: https://www.jolbors.com/en/awards/jolbors-festival-awards-2024/entry/1851/?list_type=longlist (дата обращения: 20.07.2026).
36. Saltanat Light. Citix; GForce Grey, 2025. Официальный конкурсный архив. URL: https://www.oneclub.org/awards/adblacksea/-award/59937/saltanat-light/ (дата обращения: 20.07.2026).
37. Об утверждении Концепции культурной политики Республики Казахстан на 2023–2029 годы: постановление Правительства Республики Казахстан от 28 марта 2023 года № 250.
38. Об утверждении дизайн-кода города Алматы: решение XIII сессии маслихата города Алматы VIII созыва от 29 декабря 2023 года № 82. Зарегистрировано в Департаменте юстиции города Алматы 12 января 2024 года № 1751.
39. Adam M., Al-Sharaa A., Ab Ghafar N., Mundher R., Abu Bakar S., Alhasan A. The Effects of Colour Content and Cumulative Area of Outdoor Advertisement Billboards on the Visual Quality of Urban Streets // ISPRS International Journal of Geo-Information. 2022. Vol. 11. No. 12. Art. 630. DOI: 10.3390/ijgi11120630.
40. Czajkowski M., Bylicki M., Budziński W., Buczyński M. Valuing Externalities of Outdoor Advertising in an Urban Setting: The Case of Warsaw // Journal of Urban Economics. 2022. Vol. 130. Art. 103452. DOI: 10.1016/j.jue.2022.103452.

4.2 Визуальные стратегии и коды современного медиапространства Казахстана

Карим Байгутов

Сегодня медиа – это пространство, в котором формируются общественное сознание. Поэтому медийный образ Казахстана следует рассматривать как сложную систему визуальных и вербальных кодов, посредством которых конструируется определенное представление о культуре, идентичности и современности страны. Стюарт Холл определяет репрезентацию как процесс, посредством которого в рамках культуры происходит создание и обмен значениями с помощью языка, знаков и образов [1, с. 15–19].

Цель настоящего исследования заключается в выявлении исторически обоснованных визуальных кодов, а также установлении стратегий их продвижения, функционирующих в медиапространстве Казахстана.

Отсюда под визуальным кодом понимается повторяющаяся и социально узнаваемая конфигурация изображений, знаков, цветов, композиционных структур и графических форм, которые передают определенные значения. При этом изобразительный мотив превращается в код, только тогда, когда он становится узнаваемым для аудитории и приобретает устоявшуюся ассоциацию с такими понятиями как культурная память, преемственность, идентичность, государственность, территориальная принадлежность и т.д.

Тогда как визуальные стратегии понимаются как целенаправленные способы организации и актуализации визуальных кодов в медиакоммуникации, посредством которых формируются определенные смысловые акценты и модели репрезентации. В отличие от визуального кода, представляющего собой относительно устойчивую систему визуальных знаков и их значений, визуальная стратегия имеет динамический и контекстуальный характер.

Медиапространство Казахстана во всей совокупности ее составляющих элементов: телевидение, цифровая журналистика, государственные коммуникации, туристические платформы и социальные сети опосредованно и непосредственно участвуют в отборе и распространении культурных образов.

Действующая правовая база закреплена Законом Республики Казахстан «О средствах массовой информации» от 19 июня 2024 года [12, ст. 1]. Однако нормативно-правовое определение СМИ фиксирует прежде всего институциональные и организационные характеристики медиадеятельности и не раскрывает механизмы производства, организации и интерпретации медиаконтента.

Для анализа этих процессов необходим переход от нормативного понимания СМИ к их рассмотрению как особой социокоммуникативной среды, в которой содержание формируется под воздействием технологических, социальных, культурных и визуальных факторов. В случае визуального контента особое значение приобретает анализ способов организации изображения – композиции, кадрирования, масштаба, ракурса, цвета, соотношения изображения и текста, а также особенностей его адаптации к различным цифровым форматам и экранам.

Исследования культурных телепрограмм и периодических изданий в Казахстане подтверждают, что медиаресурсы, посвященные культуре, участвуют в сохранении и общественном распространении культурного наследия и национальной идентичности [5, с. 134–140]. Поэтому центральный вопрос заключается в выяснении, что происходит с их исходными значениями, когда они преобразуются в телевизионную графику, новостные ленты, институциональный дизайн и туристические образы.

Как правило, визуальный лексикон казахстанских СМИ включает образы, заимствованные из археологии, традиционного искусства, архитектуры, государственной символики, ландшафта и других общественно значимых образов.

Среди них, наиболее часто встречаются петроглифы Танбалы, изображения в сакском зверином стиле, фигура «Золотого человека», древние тюркские знаки, мавзолей Ходжа Ахмеда Ясауи, шанырак, казахский орнамент, домбра, всадник на лошади, степной пейзаж, государственный флаг и герб, а также архитектурные образы. Эти элементы значительно различаются по историческому происхождению и первоначальному назначению.

Тем не менее, будучи включенными в телевизионную графику, новостные публикации, официальные веб-сайты, туристические платформы, цифровые плакаты и контент социальных сетей, они попадают в общее поле современной визуальной коммуникации.

Это различие особенно важно в случае, к примеру казахского орнамента. Ж. Н. Шайгозова, А. Б. Наурзбаева и Л. И. Нехвядович интерпретируют орнамент как особый тип языка и знаковой системы, функционирующей в текстиле, костюме, деревообработке и камнеобработке, ювелирном деле, гончарном ремесле, архитектуре, наскальном искусстве и традициях тамги [2, с. 120–123]. Они также выявляют структурные связи между орнаментом и другими языками казахской культуры, включая музыку, устную поэзию, письменность и танец [2, 3].

Когда орнаментальный мотив переносится с материального объекта в телевизионную среду, цифровой плакат, веб-сайт, логотип или анимированную графику, его структура кардинально преобразуются. Узор уже отделен от исходного материала, увеличен, фрагментирован или объединен с современной типографикой.

Подобная адаптация повышает визуальную узнаваемость, однако здесь неизбежно возникает проблема семантической трансформации исходного мотива. Подобная практика может быть обозначена как формальная этнизация визуальной коммуникации, при которой культурный код используется преимущественно для создания визуального эффекта национальной специфики.

В гербе Казахстана образ шанырака становится официально закрепленным символом общего дома и родины [16]. В современных СМИ та же круглая форма может быть сведена к логотипу или декоративной композиции. Таким образом, значение образа зависит от институционального, исторического и композиционного контекста, в котором она представлена.

Петроглифы Танбалы уже давно используются медиадизайнерами как визуальные формы, которые легко преобразовываются в графические знаки, цифровую анимацию и айдентика культурных мероприятий. «Золотой человек» анализируется в качестве медийного символа древней степной цивилизации,

а мавзолей Ходжи Ахмеда Ясави становится как узнаваемый образ, используемый в культурной, исторической и туристической коммуникации.

Историческая генеалогия этих кодов начинается с традиции петроглифов и проходит через изображения в сакском зверином стиле, древние тюркские знаки и мемориальные формы, средневековое городское и архитектурное наследие, визуальную культуру, связанную с Казахским ханством и традиционным обществом, а также официальную символику Казахстана. Эти слои не изолированы друг от друга. В современных СМИ петроглиф, орнаментальный мотив, «Золотой человек», шанырак, силуэт современного архитектурного сооружения и цифровой градиент могут появляться в рамках одной композиции.



Рисунок 1. Пятиуровневая модель анализа медиа-изображения

Таблица 1. Доказательная модель анализа исторического визуального кода в медиа

Исторический источник	Первоначальная визуальная форма	Медиаре-презентация	Формальная трансформация	Семантический сдвиг	Общественная функция
Петроглиф Танбалы	Высеченная на скале фигура в сакральном ландшафте	Плакат, телевизионная графика, музейная или туристическая страница	Линейное упрощение, изоляция, анимация	От ритуально-исторического изображения к обобщённому знаку древности	Историческая преемствен-ность и культурная идентификация
Золотой человек из Иссыка	Археологическая реконструкция со сложной образностью звериного стиля	Новостная обложка, анонс выставки, туристичес-кая и государ-ственно-культурная графика	Фронтальный силуэт, золотой цвет, сокращение деталей	От конкретного контекста сакского погребения к национальному историческому символу	Репрезентация древней степной цивилизации
Казахский орнамент	Материальный узор в текстиле, костюме, ремесле и архитектуре	Рамка, фрагмент логотипа, цифровой фон, анимирован-ная линия	Фрагментация, перекраши-вание, масштаби-рование и повторение	От полисеманти-ческого культурного языка к маркеру национального стиля	Культурная узнава-емость и брендинг

Данный метод сочетает в себе визуально-семиотический анализ, иконографическое описание, контекстуальную интерпретацию, сравнительный анализ и анализ медиаформатов.

СМИ Казахстана являются важной частью эмпирического контекста. Исследование телевизионных программ и периодических изданий, посвященных культуре, выявляет культурную журналистику как область, которая переводит культурные коды для более широкой аудитории. Эти выводы обосновывают необходимость анализа СМИ не только как канала информации, но и как механизма, определяющего, какие формы искусства и культурного наследия становятся общедоступными [5, с. 134–140].



Рисунок 2. Историческая генеалогия визуальных кодов в медиапространстве Казахстана

Самым ранним историческим слоем, имеющим отношение к данной теме, являются петроглифы. В археологическом ландшафте Танбалы зарегистрировано около 5 000 петроглифов, распределенных по 48 комплексам и датируемых периодом со второй половины II тысячелетия до н. э. до начала XX в. [17].

С точки зрения медиа-анализа, ключевой особенностью петроглифа является его материальное и пространственное состояние. Изображение было высечено на поверхности скалы и воспринималось как часть конкретного ландшафта. При переносе на плакат, логотип или экран оно отделяется от камня, масштаба, патины и сакральной организации места. Получившаяся линейная фигура становится визуально совместимой с современной пиктограммой. Эта совместимость объясняет ее полезность в графическом дизайне, но также создает риск того, что исторически конкретное изображение будет преобразовано в анонимный знак «древней культуры».

Поэтому ответственное представление образа из Танбалы в СМИ должно сохранять как минимум три вида контекста: название места, приблизительный исторический период и разграничение между археологической находкой и современной графической реконструкцией. Анимация может быть продуктивной, когда она раскрывает порядок линий или взаимосвязь между фигурами, но вводит в заблуждение, когда придумывает движение, цвет или повествование, не указывая на реконструкцию. Код петроглифов следует интерпретировать как визуальный мост между археологическими свидетельствами и современной коммуникацией.

Второй исторический слой формируется визуальной культурой саков и «звериным стилем». Официальный культурный портал Казахстана описывает курганы Иссыка как часть скифско-сакского наследия Великой степи и связывает мотивы животных и птиц на костюме «Золотого человека» с символической моделью Мирового дерева и космического порядка. Тот же официальный источник сообщает, что в захоронении было обнаружено более 4 000 золотых

артефактов, и отмечает, что образ «Золотого человека» стал символом независимого Казахстана [18].

Медиа-эффективность «Золотого человека» зависит от характерного сочетания силуэта, цвета материала и плотности орнамента. Заостренный головной убор создает узнаваемый вертикальный контур; золото обеспечивает мгновенный визуальный контраст и ассоциируется с ценностью, властью и древностью, пластины с изображениями животных формируют сложное иконографическое поле. В музее или научной публикации эти элементы можно рассматривать по отдельности. В новостной заметке или на афише мероприятия они часто сжимаются в фронтальную золотую фигуру.

Такое сжатие приводит к значительному семантическому сдвигу. Археологический объект связан с конкретным захоронением, эпохой, историей раскопок и реконструкцией. Силуэт в СМИ, напротив, может функционировать как сжатый знак древней государственности, национальной истории или цивилизации Великой степи.

Древнетюркский слой включает тамги, рунические надписи, каменные стелы, балбалы и мемориальные комплексы. Эти формы часто объединяют в одну группу по визуальному сходству, поскольку им присущ лаконичный линейный или монументальный характер, но исторически они выполняли разные функции. Тамга могла обозначать род, право собственности или власть; письменный знак представлял лингвистическую информацию; каменное изображение использовалось в мемориальной практике; петроглиф запечатлевал визуальную сцену или символическую фигуру. Их сходство в современном графическом дизайне не должно затмевать их разный исторический статус.

Исследование казахского орнамента также указывает на тесную, но не тождественную связь между орнаментом, наскальной живописью и тамгами. Авторы описывают орнамент как систему знаков, действующую во всех видах традиционного искусства, отмечая при этом полисемантический характер этнознаковых кодов. Это служит методологическим предупреждением: тамгу нельзя автоматически переименовывать в орнамент, а орнаментальный мотив не следует без доказательств называть письменным знаком [1, с. 121–124].

В современных СМИ древние тюркские знаки особенно привлекательны тем, что напоминают современные иконки и шрифтовые формы. Линия, напоминающая рунический символ, может быть использована в логотипе; тамга может быть увеличена и превращена в эмблему; каменная фигура может стать силуэтом на плакате. Наиболее удачные медийные решения сохраняют материальную память камня и монументальности. Наименее удачные решения лишь имитируют архаичный стиль и привязывают его к несвязанному содержанию.

Средневековый слой вводит иную визуальную грамматику: путь, город, портал, купол, кирпичная кладка, глазурованная плитка, эпиграфика и архитектурная масса. В средствах массовой информации «Шелковый путь» обычно изображается с помощью карт, силуэтов караванов, городских стен, монет и архитектурных памятников. Таким образом, историческая сложность обмена сжимается в пространственный код связи между регионами и культурами [19].

Мавзолей Ходжи Ахмеда Ясауи представляет собой один из самых узнаваемых архитектурных кодов, связанных с историей Казахстана. ЮНЕСКО датирует сооружение 1389–1405 годами и считает его одним из крупнейших и наиболее

хорошо сохранившихся тимуридских сооружений. Его визуальный облик определяется монументальными масштабами, прямоугольной формой, куполами, глазурованной плиткой, геометрическими узорами, эпиграфическим орнаментом и каллиграфическими надписями [20].

В медийном образе мавзолей может быть сведен к силуэту купола и портала, к сине-бирюзовой цветовой гамме или к симметричному фасаду, виднеющемуся спереди. Такие упрощения облегчают узнаваемость, особенно на экранах. В то же время они могут превратить сложный религиозный, архитектурный и исторический памятник в общий символ духовности или «Востока». Поэтому контекстуальные подписи, даты и архитектурная терминология должны являться частью точного визуального перевода.

Визуальное представление Казахского ханства и более позднего традиционного общества представляет собой более сложную задачу, поскольку многие знакомые образы ханов, батыров и исторических собраний являются современными художественными реконструкциями. Картина, кадр из фильма или цифровая реконструкция могут быть основанными на исторических фактах, но остаются авторской интерпретацией. Поэтому научные подписи должны указывать имя современного художника, название произведения и дату.

Этнокультурный код, связанный с этим периодом, включает юрту, шанырак, лошадь, домбру, костюм, оружие, представленное в музейном или кинематографическом контексте, изделия из войлока и текстиля, украшения и орнамент. Современные исследования в области ремесел утверждают, что традиционные и современные ремесла можно изучать через призму устойчивых этнокультурных символов, поддерживающих культурную идентичность, одновременно подчеркивая, что ремесло претерпевает изменения по мере вхождения в новые технологические, коммуникативные и творческо-промышленные контексты [4, с. 28–31, 35–38].

Эта позиция имеет непосредственное отношение к медиапространству. Один и тот же объект может предстать в качестве материального наследия, современного ремесла, модного дизайна, телевизионного реквизита, концертного образа или контента в социальных сетях.

Медиациркуляция не просто воспроизводит традиционный объект, она изменяет его масштаб, аудиторию и отношение к повседневной практике. Лошадь может превратиться из исторического средства передвижения в кинематографический символ свободы. Домбра может превратиться из инструмента, используемого в выступлении, в статический символ культуры на плакате. Юрта может превратиться из жилого сооружения в фестивальный фон или значок интерфейса.

В рамках этой более широкой системы особый внимания требует орнамент, поскольку он демонстрирует механизм его преобразования в мобильный медийный знак. Аналитический акцент делается в его трансформации в цифровую форму, логотип, анимацию или фон.

Язык государственных символов Казахстана является наиболее формально регламентированным. Официальное описание национального флага определяет небесно-голубое поле, золотое солнце, парящего степного орла и национальный орнаментальный узор. Официальное описание герба помещает шанырак в центре и интерпретирует его как символ общего дома и общей родины.

Эти значения закреплены на институциональном уровне и должны цитироваться как официальные интерпретации [16].

Сине-золотой колорит, центральная симметрия и фронтальное изображение государственных символов создают легко узнаваемый официальный визуальный код. Он распространяется в церемониальной графике, на страницах государственных учреждений. Однако визуальное сходство не делает дизайн автоматически официальным. Синий фон, золотой орнамент и композиция, напоминающая герб, могут имитировать государственную власть, не обладая при этом институциональным статусом. Поэтому указание источника и подтверждение владения доменом являются частью визуальной грамотности.

Независимый Казахстан породил новые городские и архитектурные символы, в том числе «Байтерек» и панорамный образ Астаны, в то время как унаследованные достопримечательности, такие как горы Алматы, мавзолей Ходжи Ахмеда Ясауи и «Золотой человек», были переосмыслены в рамках новых национальных нарративов. Таким образом, современный код носит гибридный характер: он сочетает в себе древнюю степную историю, традиционные художественные формы, советскую городскую память, государственную символику и глобальную цифровую эстетику.

Наблюдения показывают, что медийные коды Казахстана — это многослойное поле знаков. На одном экране могут соседствовать петроглифы, изображения в сакском зверином стиле, тамги, архитектурные памятники, юрта, орнамент, советские монументальные формы и символы независимости, хотя они и происходят из разных исторических систем. Поэтому следующая задача заключается в том, чтобы выяснить, как современные институты отбирают эти слои и наделяют их новыми коммуникативными функциями.

Закон Республики Казахстан «О средствах массовой информации», принятый 19 июня 2024 года, определяет действующие правовые рамки данной сферы и устанавливает основные понятия, используемые в государственном регулировании [12, с. 1]. Однако с точки зрения визуальных исследований правовые категории не исчерпывают медиасреду: телевизионный материал может распространяться через веб-сайт, мобильное приложение и социальную сеть, а официальный культурный образ может повторно использоваться в журналистике, туризме и образовательной коммуникации.

Исследования, посвященные современному Казахстану, описывают трансформацию медиа как следствие развития цифровых технологий, появления новых платформ, социальных сетей и конвергентного производства [6, с. 67–73].

Исследования в области телевидения аналогичным образом выделяют технологические и организационные изменения, кроссплатформенное распространение контента и сохраняющуюся общественную значимость телерадиовещания [9, с. 302–318].

Работы в области журналистской визуализации классифицируют онлайн-дизайн, иллюстрацию, фотографию, инфографику и мультимедиа как взаимосвязанные формы [8, с. 15–22].

Все обозначенное подтверждает значимость подхода к медиапространству как к части культурной политики.

В официальном пресс-релизе Министерства культуры и информации РК за первое полугодие 2025 года указано, что было зарегистрировано 4 871 СМИ.

В том же сообщении перечислены 3 002 печатных периодических издания, 236 телеканалов, 98 радиостанций и 1 231 информационное агентство и интернет-издание [21].

Эмпирический корпус состоит из единой государственной платформы GOV.KZ, официального сайта Президента Республики Казахстан, eGov.kz, «Казинформ», медиа-пространства «Хабар/24KZ», Телерадиокорпорации «Казахстан» и национального туристического портала Kazakhstan.travel [22–28]. Эти ресурсы были выбраны, поскольку они представляют различные институциональные цели: государственное управление и услуги, президентскую коммуникацию, новости, телерадиовещание, культурные программы и туризм.

Наиболее четко определенным визуальным кодом является государственно-символический код, поскольку его элементы и значения закреплены в официальных описаниях. Государственный флаг состоит из небесно-голубого поля с золотым солнцем и степным орлом в центре, а также национальной орнаментальной полосой вдоль древка [16]. Официальное объяснение связывает голубое поле с чистым небом, миром и благополучием, а также подчеркивает единство страны. Солнце символизирует жизнь и энергию, а орел ассоциируется с государственной властью, суверенитетом и стремлением.

Таблица 2. Аналитическая типология визуальных кодов медиапространства Казахстана

Группа кодов	**Исторически обоснованные элементы**	**Типичные функции в современных медиа**
Историко-мемориальный	петроглифы, Золотой человек, тамги, памятники, архивные изображения	коммеморация, историческая преемственность, образование
Государственно-символический	флаг, герб, шанырак, солнце, орёл, сине-золотая палитра	авторитет, институциональная идентификация, суверенитет
Этнокультурный	орнамент, домбра, юрта, конь, костюм, материальность ремесла	культурная принадлежность, преемственность, творческое переосмысление
Пространственный и городской	степь, горы, сакральные места, Астана, Алматы	территориальная идентичность, туризм, модернизация
Многоязычный и типографический	казахская, русская и международные языковые версии; иерархия письменностей и шрифтов	доступ, дифференциация аудитории, национальное и международное обращение
Институционально-интерфейсный	официальные логотипы, навигация, иконки, состояния услуг, вещательная графика	доверие, удобство использования, распознавание источника
Платформенно-гибридный	вертикальное видео, анимация, инфографика, традиционный знак плюс цифровой дизайн	скорость, участие, гибридная идентичность, риск упрощения

В центре герба расположен шанырак. Официальный ресурс по государственным символам определяет его как символ общего дома и общей родины; лучи уык, исходящие от шанырака, организуют изображение в виде круговой композиции [16]. Крылатые тулпары, пятиконечная звезда и название «КАЗАХСТАН» завершают композицию. Таким образом, герб преобразует архитектурные и мифопоэтические формы в конституционный знак. При исполь-

зовании в СМИ официальное значение герба сопровождается практическими функциями: он идентифицирует институциональный источник, обозначает юридическую власть и отличает государственную коммуникацию от журналистского, коммерческого или личного контента.

В выбранном официальном корпусе сине-золотая палитра также встречается за пределами буквальных воспроизведений флага и герба, особенно в церемониальном и институциональном дизайне. Это наблюдение следует описать тщательно. Цвета официально определены в государственных символах, но их использование в баннере, студии или интерфейсе является дизайнерским выбором, а не юридическим значением, автоматически переносимым на любой контекст. Аналитический вопрос заключается в том, способствует ли эта палитра ясности и легитимности или становится условным фоном, заменяющим более конкретное визуальное мышление.

Композиция усиливает код государственной символики. Центральное расположение, симметрия, фронтальная ориентация, повторяющиеся флаги и архитектурные оси могут создавать впечатление порядка, стабильности и институциональной иерархии. Эти эффекты являются авторскими интерпретациями формальных решений. Протокольная фотография не просто фиксирует присутствие; посредством расстояний, фона, масштаба и символических маркеров она также подтверждает официальный статус события.

Сила официального кода одновременно является его потенциальным ограничением. Поскольку флаг, эмблема и сине-золотая палитра легко узнаваемы, их могут механически повторять. Повторение необходимо для институциональной идентичности, однако чрезмерная зависимость от узкой палитры и небольшого набора символов может привести к тому, что различные секторы станут визуально неотличимыми. Поэтому культурная политика должна проводить различие между обязательной государственной идентификацией и более широкой культурной коммуникацией. Музей, университет, научный проект или региональная кампания по сохранению наследия нуждаются в государственных символах, при этом развивая более специфический визуальный язык.

Образ шанырака, к примеру иллюстрирует необходимость различать официальный и культурный уровни. В гербе его общественное значение официально формулируется как «общий дом» и «родина» [16]. В традиционной материальной культуре и научном анализе он также относится к структуре юрты, домашнему пространству и более широкой символической системе жилища [3, с. 30–33, 42–47]. Медиадизайн может связывать эти слои, но не должен утверждать, что каждая интерпретация закреплена в официальном законодательстве.

Этнокультурные коды менее строго закреплены в нормативном плане, чем государственные символы. Их значения возникают из исторического использования, воплощенной практики, региональных вариаций и научной интерпретации.

Домбра – это визуальный объект и источник звука. На неподвижном изображении она может символизировать музыкальное наследие, исполнение, мастерство или национальный праздник. В аудиовизуальных средствах массовой

информации образ инструмента и его тембр взаимодействуют, превращая его в ярко выраженный мультимодальный код.

Значение домбры не следует выводить исключительно из ее силуэта. Крупные планы рук, струн, дерева и техники исполнения могут олицетворять знания и труд, тогда как декоративное размещение инструмента на расстоянии может сигнализировать об идентичности, не объясняя при этом практику. Масштаб кадра определяет, сталкивается ли зритель с символом или с процессом.

Юрта и шанырак образуют связанный, но не тождественный код. Юрта может быть показана как архитектура, гостеприимство, мобильность, туризм, ритуальное пространство или символический контур. Шанырак можно выделить из этой архитектурной системы и использовать независимо. Цифровое упрощение часто отдает предпочтение круглому контуру, поскольку он остается разборчивым даже при небольших размерах. Преимуществом является быстрое распознавание; ценой – потеря структурного и материального контекста. Ответственный дизайн может компенсировать это с помощью подписей, серийных публикаций, анимации процесса сборки или ссылок на более подробный контент.

В визуальной культуре Казахстана лошадь и всадник ассоциируются с мобильностью и степью. Однако точное значение зависит от жанра. В спортивном репортаже изображение может документировать соревнование; в туризме указывать на опыт и маршрут; в исторической реконструкции утверждать преемственность; в официальном гербе оно предстает в кодифицированной форме крылатых тулпаров [16, разделы «Государственный флаг» и «Государственный герб»]. Поэтому одной и той же визуальной форме не следует присваивать одно вневременное значение. Интерпретацию определяют общий контент и институциональная цель.

Национальная одежда и украшения создают еще один многослойный код. Групповая фотография в анфас, сделанная во время государственного торжества, как правило, представляет коллективное самовыражение и церемониальный порядок. Модный снимок может выдвигать на первый план индивидуальный стиль и современное авторство. Видео о ремесле может сосредоточиться на материале, стежке, металлообработке и руках мастера. Эти различные рамки превращают один и тот же объект из коллективного символа в личный рассказ или техническое знание. Визуальный код становится богаче, когда СМИ показывают, как создаются, носятся и интерпретируются культурные формы, а не просто демонстрируют готовый костюм.

Наиболее сильные этнокультурные медиатексты действуют на двух уровнях. Первый обеспечивает мгновенное распознавание благодаря четкому мотиву. Второй предоставляет контекст: название, происхождение, функцию, мастера, местоположение, дату и современное значение. Цифровые платформы способны поддерживать эту двухуровневую модель с помощью связанных страниц, каруселей, подписей, аудиозаписей, карт и архивов. Ограничением здесь являются не технологические возможности, а редакционный выбор.

Территория Казахстана предлагает богатый репертуар визуальных форм: степь, горы, открытое небо, дороги, озера, пустыня и городские горизонты. Эти образы не являются официальными символами в конституционном смысле, но

они функционируют как пространственные коды, когда их неоднократно используют для определения местоположения и характеристики страны. Национальный туристический портал и официальные информационные ресурсы создают эмпирическую среду, в которой ландшафт организован для общественного восприятия [28].

Степь производит сильное визуальное впечатление благодаря своей горизонтальной протяженности и относительно низкой плотности объектов. Широкий кадр позволяет передать ощущение расстояния и масштаба. В телевизионном или туристическом видео с соотношением сторон 16:9 горизонт может оставаться доминирующим элементом. В мобильном кадре с соотношением сторон 9:16 то же пространство часто перекомпоновывается вокруг человека, лошади, дороги или вертикального объекта на переднем плане. Таким образом, платформа изменяет не только кадрирование, но и подразумеваемые отношения между человеком и территорией. Горизонтальный пейзаж ставит зрителя перед пространством, а вертикальное изображение же часто превращает пространство в фон для индивидуального переживания.

Горы действуют иначе. Их вертикальная масса создает сильный фон, особенно в изображениях Алматы и юго-восточного Казахстана. В городском изображении горы могут служить географическим ориентиром и отличительным маркером идентичности. Однако опора на небольшое количество привычных ракурсов может свести сложность города к уровню почтовой открытки. Более насыщенное медийное представление сочетало бы узнаваемый горный горизонт с жилыми районами, образовательными и культурными учреждениями, транспортом, рынками, публичным искусством и повседневным взаимодействием.

В выбранном корпусе материалов, посвященных общественной сфере и туризму, Астана и Алматы функционируют как разные, но взаимодополняющие городские коды. Административные здания Астаны, спланированные проспекты и знаковая архитектура подкрепляют нарративы государственности, управления и ориентации на будущее. Алматы чаще ассоциируется с горным горизонтом, культурными учреждениями, образованием и творческой жизнью.

Исследования в области территориального брендинга подтверждают важность Алматы и его региона в формировании туристического имиджа Казахстана [11, с. 27–40]. Эти тенденции следует рассматривать как медийные рамки, которые можно расширить за счет более разнообразных образов жилых районов, социальной и культурной жизни.

Визуальный код модернизации не ограничивается футуристическими зданиями. Цифровые услуги, лаборатории, учебные аудитории, общественный транспорт, творческие индустрии, рабочие места и доступное общественное пространство являются не менее важными признаками современного общества. Если современный Казахстан представляется исключительно через монументальную архитектуру, повседневные инновации и социальное разнообразие остаются незаметными. И наоборот, если страна демонстрируется только через цифровые эффекты и стеклянные фасады, исчезают историческая глубина и региональные особенности. Задача заключается в создании сбалансированной визуальной картины.

Туристические СМИ обладают особым влиянием, поскольку они конденсируют приглашение в страну. Они выбирают то, что посетитель должен захотеть посетить и увидеть. Использование национальным порталом многоязычной навигации, региональных категорий и визуальных материалов о туристических направлениях придает ему роль в формировании образа Казахстана для внешнего мира [28].

Карты, границы, маршруты и названия регионов формируют чувство принадлежности. Выбор того, что показать панораму столицы, сельскую дорогу, священное место или промышленный ландшафт, определяет, что считается репрезентативным. Поэтому культурная политика должна расширять доступный банк изображений и поддерживать региональные учреждения в создании высококачественных визуальных материалов. Разнообразие не достигается за счет умножения декоративных мотивов, оно требует распределения видимости.

Медиапространство Казахстана по своей структуре является многоязычным. Конституция устанавливает казахский язык в качестве государственного и предусматривает официальное использование русского языка наравне с казахским в государственных учреждениях и органах местного самоуправления [13, ст. 7]. Закон РК «О языках» дополнительно определяет правовой статус и сферы использования государственного языка и русского языка [14, ст. 4–5]. Таким образом, визуальный дизайн функционирует не только на стыке языков, но и на стыке систем письменности, длины строк, шрифтовых систем и различных аудиторий.

«Казинформ» представляет собой наглядный институциональный пример многоязычности и многописьменности [25]. Типографика – это образ. Начертание, размер, интервалы, выравнивание и шрифт задают стиль документа еще до того, как читатель начнет читать текст. Заголовок официального документа часто требует сдержанной иерархии и высокой читаемости. В культурном плакате можно использовать выразительный шрифт.

Совместное использование казахского, русского и английского языков может отражать различные ориентации: обращение к национальной аудитории, межэтническое общественное общение и международный охват. Однако формулировки на английском языке не следует рассматривать как автоматический признак современности. Использование иностранного языка имеет смысл только в том случае, если оно связано с конкретной аудиторией или функцией. В противном случае это создает лишь поверхностный космополитизм. Более эффективным решением является целостная визуальная система, которая сохраняет идентичность во всех языковых версиях.

Субтитры стали центральным элементом мобильной аудиовизуальной коммуникации, поскольку многие пользователи смотрят видео без звука или в шумной обстановке. Хорошие субтитры – это не просто транскрипция. Они требуют четкого контраста, безопасных полей, синхронизации, оптимальной длины строк и точного языка. В многоязычном Казахстане политика в отношении субтитров может определять, будет ли культурная и общественная информация доступна для всех аудиторий. Этот вопрос одновременно относится к визуальному дизайну, языковой политике и доступности медиа.

Многоязыковый код имеет культурно-политическое измерение. Поддержка медиаконтента на казахском языке означает поддержку шрифтов, терминологии, редактирования, точности преобразования речи в текст, локализации интерфейса и визуального равновесия, а не просто увеличение количества переведенных слов. Исследования на основе опросов связывают доступность и воспринимаемое качество медиаконтента на казахском языке с национальной идентификацией и указывают на сохраняющиеся проблемы доступа и качества [7, с. 28–39].

Единая платформа GOV.KZ позиционирует себя как единую платформу интернет-ресурсов государственных органов [22]. Ее публичная структура объединяет министерства, региональные администрации, другие государственные органы, жизненные ситуации и государственные услуги. Эта архитектура формирует визуальный код административного порядка. Пользователь сталкивается с государством через категоризацию и навигационную иерархию, а не через единый церемониальный образ. Единообразие способствует узнаваемости и снижает нагрузку на пользователя при переходе между ведомствами.

Однако стандартизация имеет двоякий эффект. Она повышает удобство использования и доверие к институтам, но может привести к тому, что министерства и регионы будут визуально выглядеть взаимозаменяемыми. Задача состоит в том, чтобы сохранить общую грамматику официальной коммуникации, одновременно позволяя выражать специфику содержания.

«Акорда» представляет собой иной официальный стиль. Президентский сайт посвящен новостям учреждения, официальным мероприятиям, документам и представлению государства [23]. Протокольная фотография, национальные символы, официальные интерьеры и тщательно скомпонованные встречи создают код конституционной власти. По сравнению с порталами государственных услуг пользователь позиционируется в первую очередь как наблюдатель за деятельностью государства, а не как субъект, выполняющий процедуру. Это различие демонстрирует, что «официальный стиль» — это не единый визуальный шаблон, он варьируется в зависимости от того, выполняет ли учреждение функции представления, информирования или содействия действиям.

eGov.kz и eGov Mobile преобразуют государственные услуги в интерфейс, ориентированный на выполнение задач [24]. Категории, поиск, значки, индикаторы статуса, аутентификация и уведомления помогают пользователю пройти процедуры. Визуальный код носит функциональный характер: успех измеряется тем, могут ли пользователи найти нужную услугу, понять требования и выполнить действие. Официальные данные об использовании за 2025 год придают этому интерфейсу социальную значимость. Когда миллионы пользователей взаимодействуют с государством через экраны мобильных устройств, понятность интерфейса становится частью общественного доверия.

«Казинформ» сочетает в себе институциональный авторитет и журналистскую аудиторию. В официальном описании он представлен как источник, освещающий повседневную работу Администрации Президента, Парламента, Правительства и региональных органов власти; ресурс доступен на нескольких языках и в различных алфавитах [25]. Поэтому визуальная система должна со-

четать в себе оперативность, узнаваемость источника, многоязычность и широкий спектр тем.

Официальная информация агентства «Хабар» указывает на существование телевизионной семьи, в которую входят каналы «Хабар» и «24KZ» [26]. Идентичность телевещания формируется с помощью логотипов, дизайна студии, экранной графики, ведущих, нижних титров, музыки и анонсов программ. При переносе телевизионного контента в Интернет и социальные сети эти элементы сжимаются до миниатюр, клипов и вертикальных карточек.

Телеканал «Казахстан» представляет национальную телевещательную среду в корпусе [27]. Платформа объединяет телепрограмму, видеоархивы, страницы программ и онлайн-новости. Анализ сосредоточен на институциональном сосуществовании телевизионных и портальных форм. Одна и та же программа может представлена в виде прямой трансляции, горизонтального архивного видео и т.д. Каждая версия по-своему распределяет акценты и контекст.

Kazakhstan.travel использует визуальный материал для представления страны как набора туристических направлений, впечатлений и региональных нарративов [28]. Туристический интерфейс ориентирован на внешний мир и мотивирует, в отличие от юридического портала или новостной ленты. Он должен сочетать точность с привлекательностью.

Таблица 3. Институциональные платформы и их основные визуальные функции

Платформа	**Институциональная функция**	**Доминирующая визуальная логика**	**Основной аналитический риск**
GOV.KZ	единая государственная информация	стандартизированная иерархия, герб, навигация	визуальная взаимозаменяемость учреждений
Akorda	президентская и конституционная коммуникация	протокольная фотография, государственные символы, архитектурный порядок	чрезмерная зависимость от церемониальной репрезентации
eGov.kz	предоставление государственных услуг	поиск, иконки, категории, статус и действие	функциональная ясность без культурной специфики
Qazinform	многоязычная циркуляция новостей	карточки «заголовок – изображение», переключение языка и письменности	неравномерность обновления или типографического качества разных версий
Хабар / 24KZ	телевизионные новости и публичная коммуникация	дизайн студии, нижние титры, моушн-графика, видео	утрата контекста в коротких клипах социальных сетей
Qazaqstan TV	национальное вещание и культурные программы	непрерывность вещания, идентичность программ, архив	фрагментация между телевизионными и портальными форматами
Kazakhstan.travel	туризм и репрезентация направлений	ландшафт, наследие и мотивирующая образность	сведение места к ограниченному набору открыточных видов

Эти платформы демонстрируют, что институциональная функция неотделима от визуальной формы. Правительственным порталам нужна процедурная ясность; президентской коммуникации – конституционная легитимность; новостным агентствам – оперативность и прозрачность источников; телерадиокомпаниям – преемственность между видеоматериалами и роликами; туристическим порталам – пространственное вожделение и практическая ориентация. Единая национальная визуальная идентичность не может просто навязать всем им один и тот же макет. Согласованность должна вытекать из общих стандартов точных символов, качества языка, указания авторства и доступности в сочетании с дизайном, адаптированным к конкретной функции.

Цифровые медиа преобразуют код посредством последовательности операций, а не однократного акта воспроизведения. Культурный объект отбирается учреждением, фиксируется с помощью фотографии или видео, сочетается с текстом, а затем адаптируется к техническому формату. Каждый этап может придать объекту авторитетность, контекст и доступность. Таким образом, конечный мобильный знак – это новый коммуникативный объект.

Кадрирование – это первое преобразование. Материальный объект существует в пространственной среде, тогда как фотография выбирает один ракурс. Адаптация к платформе вновь делает выбор. Горизонтальное телевизионное изображение может превратиться в квадратную миниатюру или вертикальный клип. Групповые взаимосвязи, ландшафтный контекст и окружающая архитектура могут исчезнуть. Таким образом, кадрирование представляет собой редакционное утверждение о том, что имеет значение. Использование направляющих «безопасной зоны» и отдельных композиций для разных соотношений сторон является более ответственным подходом, чем автоматическое центрированное кадрирование.

Графическая редукция – второе преобразование. Сложные объекты превращаются в контуры, иконки или логотипы, чтобы оставаться разборчивыми при уменьшении размера. Редукция незаменима для интерфейсов, но она может стирать региональные и исторические различия. Разнообразные орнаменты могут свестись к одному общему узору; юрта может превратиться в простой символ из треугольника и круга; археологический объект может стать золотым силуэтом без подписи. Редукция должна сопровождаться указанием на контекст.

Анимация – третье преобразование. Движение может раскрыть структуру, последовательность, ритм и временные связи. Линия может развернуться в орнамент; карта – показать маршрут; архивное изображение – сопоставить с современным видом. Однако анимация также может превратить символ в визуальный эффект, оторванный от смысла. Критерием является не то, насколько анимация привлекательна, а то, проясняет ли она структуру, историю или взаимосвязи.

Кроссмедийная адаптация – четвертая трансформация. Телерепортаж становится интернет-статьей, а затем – коротким мобильным роликом; музейный экспонат превращается в 3D-модель; печатная инфографика становится интерактивной картой. Каждый такой перенос может расширить доступ, но при этом создает новую композицию и новую иерархию доказательств. Механи-

ческое сокращение редко сохраняет аргументацию более длинной культурной программы.

Алгоритмическая стандартизация – пятая трансформация. Платформы поощряют определенную продолжительность, соотношения, частоту публикаций, стили подписей и эмоциональные вступления. Контент, специфичный для конкретного региона, конкурирует в рамках глобально стандартизированных форматов. Это создает структурный парадокс: визуальный код может стать более заметным, если будет напоминать формат всех остальных постов. Ответом на это должно быть не отказ от платформ, а продуманный дизайн, который использует формат, не отказываясь от контекста, специфичного для источника.

Участие аудитории – шестая трансформация. Пользователи сохраняют, комментируют, ремикшируют, пародируют и распространяют изображения. Национальный символ может использоваться с уважением, в коммерческих целях, в юмористическом ключе или критически. Государственным учреждениям необходимы стратегии мониторинга и развития медиаграмотности. Сериализация предлагает продуктивный ответ на лаконичность.

Последовательность может представлять узнаваемое первое изображение, за которым следуют информация о происхождении, региональные варианты, техника исполнения, автор и современная значимость. Эта модель особенно подходит для орнаментов, ремесел, археологических объектов и исторической архитектуры, поскольку она сочетает быстрое распознавание с документально подтвержденной глубиной.

Таким образом, принцип двух уровней играет ключевую роль. Первый уровень – это скорость и понятность: четкое изображение, проверенный заголовок и указание источника. Второй уровень обеспечивает глубину: пояснительный текст, метаданные, расширенная версия видео, архивные материалы, карта, интервью или научный комментарий. Цифровые медиа могут совместить скорость и сложность, если заранее спланировать информационную архитектуру. Распространенная ошибка заключается не в самой краткости, а в краткости без ссылок на источники.

Искусственно сгенерированные или сильно отредактированные изображения создают дополнительную проблему с подтверждением достоверности. Никакие утверждения о их распространенности не могут быть сделаны без документально подтвержденного корпуса. Соответствующий принцип – раскрытие информации: если изображение реконструировано, сгенерировано или существенно изменено, этот статус должен указываться всякий раз, когда это влияет на интерпретацию. Исторические и культурные материалы требуют особенно четкого разграничения между документальным изображением, художественной реконструкцией и гипотетической визуализацией.

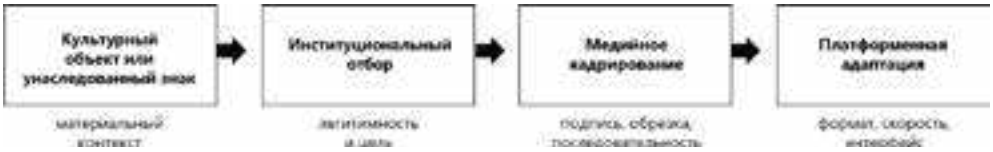


Рисунок 3. Трансформация визуального кода в медиасреде

Первый риск заключается в символическом сужении. Если Казахстан постоянно представляется с помощью лишь небольшой группы символов – флага, шанырака, орнамента, юрты, степи и знаковых архитектурных объектов – его общественный образ становится легко узнаваемым, но недостаточно многогранным. Узнаваемость необходима, особенно в условиях быстро меняющейся медийной среды, однако визуальный язык нации должен также включать науку, образование, труд, региональные культуры, современное искусство, доступность для людей с ограниченными возможностями, изменения окружающей среды, детей, пожилых людей и повседневную городскую и сельскую жизнь.

Второй риск – декоративное упрощение. Орнамент или традиционный предмет может присутствовать без какой-либо связи с темой. Это может создавать видимость национального содержания, в то время как лежащая в основе информация остаётся общими фразами. Критерий проверки – функциональность: привносит ли знак смысл, идентифицирует ли он источник, объясняет ли он практику или связывает ли он тему с культурными знаниями? Если удаление мотива не изменит суть сообщения, то, вероятно, он выполняет лишь роль поверхностного украшения.

Третий риск – ложная официальность. Сине-золотая цветовая гамма, форма, напоминающая герб, или макет, выглядящий как официальный, могут придать неофициальному контенту вид авторитетности. И наоборот, официальная страница с некачественными указаниями на источник или несогласованной типографикой может подорвать доверие. Поэтому четкая идентичность домена, проверенные логотипы, даты, ссылки на источники и единые стандарты интерфейса являются частью визуальной медиаграмотности. Пользователи должны уметь различать государственную информацию, рекомендации по оказанию общественных услуг, журналистику, спонсируемый контент и личное мнение.

Четвертый риск – многоязыковое неравенство. Переведенная страница может содержать сокращенный контент, некорректно отображаемые символы, устаревшую информацию или иную визуальную иерархию. Это приводит к неравному доступу даже при наличии нескольких языковых кнопок. Общественные коммуникации должны проходить проверку на всех языках на предмет полноты, типографской поддержки, качества подписей и синхронизации обновлений. Многоязычная архитектура сайта «Казинформ» иллюстрирует, почему поддержка различных алфавитов является ключевым требованием как к дизайну, так и к культурной политике [25].

Пятый риск – визуализация данных без подтверждающих доказательств. Диаграммы могут казаться точными даже тогда, когда категории, знаменатель или источник неясны. Разногласия в данных о количестве СМИ за 2025 год служат полезным уроком [21]. Авторская диаграмма должна воспроизводить опубликованные значения категорий, указывать источник, приводить промежуточные итоги и отмечать несоответствия.

Шестой риск – использование изображений без указания авторства. Скриншот, архивная фотография, произведение искусства, карта или музейный экспонат не становятся бесхозными только потому, что они находятся в сети. В академических и институциональных публикациях следует указывать автора

или учреждение, название или описание, дату, стабильный URL, дату доступа и статус прав, если они известны. Диаграммы, созданные автором на основе официальных данных, снижают риск нарушения авторских прав, но все равно требуют цитирования исходных данных. Указание авторства – это юридическая практика и научный метод.

«Концепция культурной политики РК на 2023–2029 годы» обеспечивает политическую основу для сохранения, цифрового доступа и развития культурных ресурсов [15, разделы 3–4]. Практической реализацией этой концепции могло бы стать открытое, профессионально каталогизированное национальное хранилище визуальных материалов, содержащее высококачественные изображения, метаданные, многоязычные описания и четкие условия лицензирования.

Такая инфраструктура снизила бы зависимость от случайных изображений из поисковых систем и повысила бы узнаваемость наследия. В нем можно было бы архивировать телевизионную графику, новостные карточки, официальную инфографику, туристические материалы, кампании в социальных сетях и изменения интерфейсов государственных сервисов с указанием дат и метаданных об источниках.

Также необходимо проводить исследования аудитории. Просмотры, лайки и репосты свидетельствуют о том, что материал был замечен, но не о его понимании. Для оценки визуального кода учреждения могут использовать интервью, фокус-группы, задания на понимание, тестирование доступности и анализ комментариев. Узнают ли зрители источник? Могут ли они объяснить значение символа? Понимают ли они диаграмму? Смогут ли они воспользоваться услугой? Насколько удобны в использовании различные языковые версии? Эти вопросы связывают визуальные исследования с измеримой общественной ценностью.

Образование должно включать в себя визуальную медиаграмотность. В области образования в сфере искусства и дизайна задача состоит не только в создании привлекательных национальных образов, но и в документировании источников, понимании символов и их ответственном адаптировании. Визуальная компетентность сочетает в себе творчество и обоснованность.

Профессиональный дизайн должен следовать рабочему процессу, ориентированному на конкретную платформу. Одно исходное изображение не должно автоматически разрезаться на версии 16:9, 4:5 и 9:16. Отдельные композиции должны сохранять ключевые фигуры, подписи и контекст. Телевидение, новостные порталы, мобильные сервисы и туристические сайты предъявляют разные временные и функциональные требования.

***

Образ Казахстана, ориентированный на будущее, безусловно должен быть содержательным. Современность создается не только неоновыми градиентами, мотивами искусственного интеллекта или знаковыми зданиями. Убедительный

визуальный код будущего возникает тогда, когда технологии раскрывают культурный контент.

Коды казахстанского медиапространства формируются в результате взаимодействия исторической памяти, художественного наследия, государственных институтов, культурной политики, медиаорганизаций, форматов платформ и практик аудитории. В ходе анализа было выделено семь общих слоев: петроглифический, сакский, древнетюркский, средневековый градостроительно-архитектурный, казахский этнокультурный, советский (визуальная память) и коды независимого государства. Эти слои пересекаются в современной коммуникации.

Официальный институциональный корпус демонстрирует, что визуальная идентичность меняется в зависимости от функции. GOV.KZ систематизирует правительственную информацию с помощью стандартизированной навигации; «Акорда» представляет президентскую и конституционную власть; eGov преобразует государство в действия по оказанию услуг; «Казинформ» сочетает журналистское распространение информации с многоязычным обращением; телерадиокомпании объединяют прямые телетрансляции, архивы и цифровые клипы; туристический портал конструирует территорию как туристическое направление. Ни один визуальный шаблон не может удовлетворить всем этим целям.

Цифровая трансформация не просто воспроизводит унаследованные знаки. Она оживляет, сериализует и стандартизирует их. Мобильные и вертикальные форматы ускоряют распознавание, но могут лишать контекста пространства и истории. Поэтому наиболее ответственная модель является двухуровневой: лаконичное первое визуальное впечатление, связанное с проверенной, многоязычной и четко атрибутированный глубиной.

Главный вызов в сфере культурной политики заключается в поиске баланса между узнаваемостью и разнообразием, официальной согласованностью и функциональной спецификой. Сильный визуальный язык Казахстана должен включать устоявшиеся символы и отражать региональные особенности, образование, науку, труд, экологические вопросы, а также повседневную жизнь.

Нельзя забывать, что содержание культурного медиапространства формирует визуальное мировоззрение людей с помощью образов, знаков и символов. Поэтому визуальные коды медиапространства Казахстана лучше всего понимать как живую систему перевода, ценность которой заключается в способности связывать прошлое, настоящее и будущее страны.

Список использованных источников

1. Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (pp. 13–74). London: SAGE.
2. Shaygozova, Z. N., Naurzbayeva, A. B., & Nekhvyadovich, L. I. (2024). The semiotic basis of Kazakh culture: Ornament as an ethno-sign code. ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics, 1(39), 120–142. https://doi.org/10.23951/2312-7899-2024-1-120-142
3. Shaygozova, Z. N., Naurzbayeva, A. B., & Nekhvyadovich, L. I. (2023). Traditional Kazakh artistic and symbolic basis of the concept "home" in the aspect of visual semiotics. ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics, 2(36), 30–49. https://doi.org/10.23951/2312-7899-2023-2-30-49
4. Naurzbayeva, A., & Ibragimov, A. (2022). Contemporary Kazakh crafts in the focus of ethno-symbolism: Methodological aspects. Central Asian Journal of Art Studies, 7(2), 28–40. https://doi.org/10.47940/cajas.v7i2.575
5. Nurash, A. A., & Rozhkov, A. V. (2024). Thematic programs (television) and periodicals about the culture of the period of Kazakhstan's independence. Herald of Journalism, 73(3), 132–141. https://doi.org/10.26577/HJ.2024.v73.i3.11
6. Barlybaeva, S. H. (2023). Transformation of mass media in modern Kazakhstan. Herald of Journalism, 69(3), 67–73. https://doi.org/10.26577/HJ.2023.v69.i3.06
7. Petrov, B. S., Esdauletov, A. O., & Saidikarimov, A. (2023). Kazakh language media content as a factor in strengthening national identity. Bulletin of L. N. Gumilyov Eurasian National University. Journalism Series, 143(2), 28–39. https://buljourn.enu.kz/index.php/main/article/view/146
8. Beisenkulov, A. A., Zharylgap, Zh. D., & Sadyrova, S. Sh. (2023). Visualization as a trend of forms of culture and communication. Bulletin of L. N. Gumilyov Eurasian National University. Journalism Series, 142(1), 15–22. https://buljourn.enu.kz/index.php/main/article/view/87
9. Kertayev, R., Baigozhina, D., Amangeldiyeva, G., Takhan, S., & Duisengazy, S. (2025). Television in Kazakhstan media space: Development paradigm and new trends. Quarterly Review of Film and Video, 42(2), 302–318. https://doi.org/10.1080/10509208.2023.2224706
10. Isaacs, R. (2015). Nomads, warriors and bureaucrats: Nation-building and film in post-Soviet Kazakhstan. Nationalities Papers, 43(3), 399–416. https://doi.org/10.1080/00905992.2013.870986
11. Akhmetova, L. S., & Akhmetov, S. S. (2023). Territorial branding of Almaty city and region in the formation of the tourist image of Kazakhstan. Herald of Journalism, 69(3), 27–40. https://doi.org/10.26577/HJ.2023.v69.i3.03
12. Республика Казахстан. Закон Республики Казахстан от 19 июня 2024 года № 93-VIII ЗРК «О масс-медиа». Статья 1. Информационно-правовая система «Әділет». https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z2400000093
13. Конституция Республики Казахстан. Статья 9. Официальный интернет-ресурс государственных органов Республики Казахстан. https://www.gov.kz/article/232335?lang=ru
14. Республика Казахстан. Закон Республики Казахстан от 11 июля 1997 года № 151-I «О языках в Республике Казахстан». Статьи 4–5. Информационно-правовая система «Әділет». https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z970000151_

15. Правительство Республики Казахстан. Постановление Правительства Республики Казахстан от 28 марта 2023 года № 250 «Об утверждении Концепции культурной политики Республики Казахстан на 2023–2029 годы». Разделы 3–4. Информационно-правовая система «Әділет». https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000250

16. Правительство Республики Казахстан. Государственные символы Республики Казахстан. Разделы «Флаг Республики Казахстан» и «Герб Республики Казахстан». https://www.gov.kz/article/128915?lang=ru

17. Центр всемирного наследия ЮНЕСКО. Петроглифы археологического ландшафта Танбалы. Разделы «Описание» и «Выдающаяся универсальная ценность». https://whc.unesco.org/en/list/1145/

18. Qazaqstan Tarihy. Иссыкские сакские курганы. Официальный культурно-просветительский портал. https://oq.gov.kz/ru/abai/esik-saq-qorghandary

19. UNESCO World Heritage Centre. Silk Roads: the Routes Network of Chang'an–Tianshan Corridor. Section "Outstanding Universal Value". https://whc.unesco.org/en/list/1442/

20. Центр всемирного наследия ЮНЕСКО. Мавзолей Ходжи Ахмеда Яссави. Разделы «Описание» и «Выдающаяся универсальная ценность». https://whc.unesco.org/en/list/1103/

21. Министерство культуры и информации Республики Казахстан. (2025). Информационная сфера 2025: регистрация СМИ, борьба с противоправным контентом и развитие телепроизводства. Официальное информационное сообщение. https://www.gov.kz/memleket/entities/mam/press/news/details/1037562?lang=ru

22. GOV.KZ. Единая платформа интернет-ресурсов государственных органов Республики Казахстан. https://www.gov.kz/?lang=ru

23. Официальный сайт Президента Республики Казахстан. https://www.akorda.kz/ru

24. Электронное правительство Республики Казахстан. Официальный портал eGov.kz. https://egov.kz/cms/ru

25. Международное информационное агентство «Казинформ». Официальный сайт и раздел «О „Казинформе"». https://qazinform.com/about

26. АО Агентство «Хабар» / 24KZ. Об агентстве. https://24.kz/ru/about-agency

27. АО Республиканская телерадиокорпорация «Қазақстан». Официальный сайт национального телеканала «Qazaqstan». https://qazaqstan.tv/

28. Kazakhstan.travel. Национальный туристский портал Казахстана. https://kazakhstan.travel/ru

4.3 Музей как объект Visual Studies: визуальный нарратив и производство культурных смыслов

Жанерке Шайгозова

Музеи многих стран мира в последние десятилетия существенно трансформировались. Как отмечают А. Р. Гиниятова и М. Г. Ройз, «старая схема коммуникации, когда посетитель музея читает описания экспонатов, находящихся под стеклом витрин, пребывая во внедиалоговом состоянии с объектом уже давно устарела» [1, с. 297].

В свою очередь, В. А. Салимов справедливо отмечает, что музей будущего должен выйти за рамки традиционной функции хранения и экспонирования коллекций, превратившись в динамичное пространство коммуникации, образования и культурного взаимодействия на основе цифровых технологий. В настоящее время мультимедийные музеи становятся мостом между историей, искусством и технологией [2, с. 482].

По мнению же итальянских специалистов, «музеи все чаще превращаются в гибридные пространства, где виртуальная (цифровая) информация сосуществует с материальными артефактами» [3, с. 3975].

Вопросы выставочного сторителлинга на примере Музея цивилизаций Европы и Средиземноморья (Марсель, Франция) рассматривает E. Sitzia [4]. Ученый считает, что современные музеи превращаются в мультимодальные пространства коммуникации, где функционируют разнообразные стратегии, начиная от традиционных настенных текстов и табличек до видео- и аудиоинсталляций, интерактивных карт, флаконов с запахами, сенсорных ящиков и сундуков с нарядами [4, с. 155].

Таким образом, трансформация музеев в XXI веке сопровождается переосмыслением их функций, принципов формирования экспозиций и способов репрезентации культурного наследия. В этом контексте особую актуальность приобретает понятие музейной сценографии (museum scenography), сформировавшееся в западной музейной практике как междисциплинарный подход к проектированию экспозиционного пространства.

Один из ведущих теоретиков данного направления, Франсуа Мэрасс (François Mairesse), определяет задачу музейной сценографии как «making narrative spaces», т.е. создание нарративных, или «повествующих», пространств, в которых архитектура, дизайн, свет, звук, цифровые технологии и экспозиционные объекты объединяются в единую систему визуального рассказа [5].

Если классическая музеология традиционно сосредоточена на истории музеев, коллекциях, принципах комплектования, хранения и экспонирования, то методология Visual Studies рассматривает музей как пространство визуальной репрезентации, производства и интерпретации культурных смыслов. В этой исследовательской парадигме музей понимается как социокультурный институт, который посредством визуальных практик конструирует способы восприятия истории, культуры, коллективной памяти и идентичности.

Основополагающими здесь выступают вопросы проектирования подобных мультимодальных пространств, которым в современной музеологии уделяется

приоритетное внимание. В этом аспекте в мировой науке наметились ряд взаимосвязанных подходов, которые графически можно отразить в нижеследующем виде (Таблица 1).

Во всех обозначенных аспектах, роль визуального неоспорима. Оно, как известно из психологии способствует мгновенному пониманию информации, облегчает процесс коммуникации и повышает вовлеченность аудитории в тот или иной контекст.

Таблица 1. Музей как объект Visual Studies

№	Смысловые доминанты	Основная идея
1	Музей как пространство производства знания	Музей – это институт производства знания, в котором конструируются представления об истории, культуре, искусстве
2	Музей как инструмент конструирования истории	Музей не только отражает историческую реальность, а активно участвует в формировании исторического знания
3	Музей как визуальный нарратив	Музей выступает в качестве продуманной визуальной системы, где создаются, организуются и интерпретируются культурные смыслы
4	Музей как медиум и посредник	Музей – это сложная система, где экспозиция одна из форм передачи сообщений, а посетитель – активный участник процесса коммуникационного акта

Поскольку целью настоящего исследования не является комплексный анализ всех направлений современной музеологии в контексте Visual Studies, в данном разделе внимание сосредоточено на двух взаимосвязанных концепциях – «Музей как визуальный нарратив» и «Музей как медиум и посредник». Выбор обусловлен тем, что эти концепции аккумулируют ключевые положения современной теории музея, включая понимание музея как пространства производства знания, визуальной интерпретации культурного наследия и конструирования исторической памяти.

Первый из обозначенных опирается на методологию нарратива как такого. Как отмечают Й. Брокмейер и Р. Харре нарратив позволяет объединять в целостную смысловую структуру отдельные события и объекты. При этом, «формы и стили нарратива являются очень разнообразными и многоцветными» [6, с. 40]. Сегодня мы наблюдаем серьезные изменения в музейном деле, когда вместо классической «музеефикации нарратива» имеет место «нарративация музея», пишет А. И. Воронина [7, с.150].

A. Chourmouziadi считает, что концепция нарратива связана с музеем на трех уровнях: «макроуровне», относящемся к глобальным нарративам, которые определяют идеологическую основу деятельности музея; «микроуровне», относящемся к нарративам, заключенным в артефактах его коллекции; и «среднем уровне», относящемся к созданию конкретной выставки [8].

В работе «The Narrative Construction of Reality» Дж. Брунер утверждает, что нарратив организует события во времени, устанавливает причинно-следственные связи и формирует определенную интерпретацию реальности [9]. Графически нарративы, разработанные Дж. Брунером представлены на Схеме 1.



Схема 1. Нарративы по Дж. Брунеру

Нарративный дизайн современного музейного пространства по П. Ариез должен основываться на брунеровских элементах, среди которых важнейшими, по его мнению, представляются: кривые напряжения; маршрут; множественность перспектив; глубокое погружение; взаимодействие; использование метафор; многослойность и, наконец поиски баланса [10]. Графически, что понимает П. Ариез под каждым компонентом нарративного дизайна представлено в Таблице 2.

Таблица 2. Нарративный дизайн по П. Ариеза

Компоненты дизайна	Содержание
Кривые напряжения	Наращивание напряжения, достижение крещендо (движение по нарастающей, достижение пиковой стадии). Максимально эффективное использование пространственных ограничений выставочного зала.
Маршрут	Маршрут выставочного зала должен быть направлен на стимулирование продвижения посетителей дальше по залу. Наличие «сюрприза» в каждом углу экспозиции, включая оборудование зон, где могут останавливаться посетители.
Множественность перспектив	Принцип множественности перспектив предполагает демонстрацию разных точек зрения, что делает экспозицию интересной для разной категории лиц.
Глубокое погружение	Максимальное погружение в контент предполагает размывание «границ» между посетителем и экспонатом, послание должно превратиться во взаимодействие.
Взаимодействие	Эффект взаимодействия с экспозицией, а также важно предусмотреть возможность взаимодействия посетителей друг с другом.

Использование метафор	Метафоры позволяют запечатлеть образ в сознании воспринимающего. При этом, необходимо оставлять пространство для работы воображения посетителя. Метафоры должны давать новые смыслы, подталкивать к новым вопросам. Необходимо стремиться учитывать и особенности культурного кода.
Многослойность	Стремление показать больше «слоев» контекста, побуждение в посетителях более активно воспринимать экспозицию.
Поиски баланса	Стремление к произведению долгосрочного эффекта, стимулирование мышления и воображение посетителей.

Рассмотрим некоторые примеры нарративного дизайна. Одним из впечатляющих примеров музея, сочетающего многие компоненты изучаемого явления является Центр «Битва при Бэннокберне» в Шотландии. Эта битва имеет решающее значение для национального самосознания шотландцев, в которой отстаивалась их независимость. Основной проблемой у создателей центра стало полное отсутствие артефактов, было «только поле, на котором состоялась битва, – и больше ничего, что не помешало им собрать очень интересный виртуальный материал, по-научному убедительный» [10, с. 6].

Экспозиция данного центра организована с помощью 3D-дисплеев, оживляющих атмосферу битвы. Особо привлекательна 3D-версия «кукольного представления», в которой верный друг короля Роберта, сэр Джеймс Дуглас, рассказывает о событиях, предшествовавших битве, с шотландской точки зрения.

Затем леди Изабелла, супруга Эдуарда II, английского короля, возглавлявший оппозицию в битве при Бэннокберне, рассказывает о битве с точки зрения английской стороны. В «коридорах» экспозиции создатели поместили людей - участников битвы из разных слоев общества.

Каждый персонаж сопровождается краткой биографией и описанием роли в битве, что предоставляет возможность посетителям узнать о войне с разных точек зрения. Все это, ничто иное как стремление отразить множественность перспектив. Некоторые примеры удачного сочетания представления визуального и виртуального в контексте нарративного дизайна в разных музеях мира представлены нами в Таблице 3.

Одним из ярких позитивных примеров нарративной и сценографической модели музейной коммуникации выступает экспозиционный зал «Улус Джучи – Золотая Орда» Национального центрального музея РК (Алматы), открытый в 2026 году. Экспозиция, созданная при научном консультировании кандидата исторических наук, ассоциированного профессора К. З. Ускенбая, демонстрирует современный подход к музейному проектированию, в котором исторический материал раскрывается посредством комплексного визуального повествования.

Музейное пространство здесь выступает самостоятельной системой репрезентации исторического знания, а экспонат перестает быть единственным носителем смысла: значение формируется благодаря взаимодействию подлинных музейных артефактов, художественных реконструкций, пространственной сценографии, светового дизайна, картографических материалов, архивных фотографий и видеоматериалов, а также мультимедийного контента, созданного с

применением технологий искусственного интеллекта. Отдельного внимания заслуживает цветовое и световое решение зала, которое стало одним из его основных «нарраторов».

Таким образом, все элементы экспозиции объединены единым сценарием и выстроены в последовательный маршрут посетителя, благодаря чему восприятие истории приобретает характер целостного нарратива, создающий эффект погружения в культурно-историческую среду эпохи Улуса Джучи (Таблица 4).

Особое место в развитии современного музейного пространства Казахстана занимает деятельность Э. Р. Усмановой, чья практика объединяет археологическое исследование, научную интерпретацию и экспозиционное проектирование. Ее подход на примере экспозиций Национального историко-культурного и природного музея-заповедника «Улытау» и Лисаковского музея истории и культуры Верхнего Притоболья демонстрирует современное понимание музея как пространства формирования визуального знания.

Одним из лучших примеров воплощения нарративного дизайна нам представляется Музей Чингизхана (Улан-Батор, Монголия), который смог представить экспозицию на самом высоком художественно-техническом и исторически достоверном уровне: здесь представлены виртуальные, интерактивные и видеотехнологии, живопись, ручная роспись, скульптура, артефакты кузнечного ремесла, старинная вышивка и многое другое.

Фонд музея насчитывает более 10 000 оригинальных экспонатов, начиная от экспонатов Модэ-шаньюя, основателя первого кочевого государства и, заканчивая артефактами, связанными с деятельностью правителей и знати монгольских государств до начала XX века. В залах обозначенного музея с целью усиления впечатления текстовый и визуальный нарративы гармонично сочетаются. Не меньшее внимание привлекает и экспозиция, представленная в музее «Статуя Чингизхана».

В целом, в современной Монголии фигура Чингисхана – один из аспектов дискурса национальной идентичности, что проявляется на всех уровнях общественной жизни. Об этом А. С. Шмыт пишет «…традиционная культура уходит из повседневности, преображаясь в фантом, с помощью которого строится воображаемое сообщество – нация. В центре этого фантома находится фигура Чингисхана – источника власти, закона, государственного суверенитета и жизненной силы монгольского народа» [12, с. 309].

Впечатляющим выступает проект, реализованный норвежской студией Snøhetta (Снехетта) Музей Центра мировой культуры короля Абдул-Азиза (Саудовская Аравия). Сама архитектурная форма здания напоминает внутреннюю структуру нефтеносных горных пород, в котором пространство организовано на четырех уровнях и, соответственно в четырех тематических зонах. Это зона современного искусства, наследия Саудовской Аравии, исламской цивилизации, а также естественной истории и экологии. По словам создателей Центра: «мы не просто старались искать новые формы и сочетать интересные материалы, а стремились создать дизайн, который будет выражать новый опыт, который посетители здесь могут получить» [13].

Визуальные стратегии, основанные на нарративном принципе организации музейного пространства, демонстрирует и экспозиция Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республики Тыва. Показательным примером является зал древнетюркской культуры. Его архитектурно-художественное решение воспроизводит внутреннее пространство традиционной юрты кочевников, благодаря чему экспозиция приобретает не только тематическую, но и пространственно-смысловую целостность.

По кругу размещены оригиналы и копии древнетюркских каменных изваяний и других экспонатов, обнаруженных на территории Республики Тыва. Круговая композиция воспроизводит традиционную модель организации пространства кочевого жилища и задает определенный маршрут движения посетителя. «Стены» импровизированной юрты оформлены в виде панорамного изображения степного ландшафта, создающего эффект присутствия в естественной среде.

С позиции Visual Studies подобное решение представляет собой форму визуального повествования, в которой архитектура экспозиции, предметный ряд, панорамный фон и траектория движения посетителя образуют единую систему. Исторические артефакты воспринимаются как элементы целостного культурного ландшафта, благодаря чему посетитель погружается в символическое пространство древнетюркского мира.

В данном случае сценографическое решение становится важнейшим инструментом формирования музейного нарратива, а сама экспозиция функционирует как многослойный визуальный текст, соединяющий материальное наследие, пространственный образ и культурную память.

Особого внимания заслуживает проект обновления одной из экспозиций Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого (Нукус), реализованный международной командой под научным руководством итальянских искусствоведов и кураторов Сильвии Бурини (Silvia Burini) и Джузеппе Барбьери (Giuseppe Barbieri) совместно с Зельфирой Трегуловой. Архитектурно-сценографическое решение экспозиции разработал итальянский архитектор и дизайнер Массимилиано Бигарелло (Massimiliano Bigarello) [14].

Проект представляет собой пример современной музейной сценографии, в которой экспозиционное пространство становится инструментом визуального повествования, объединяя произведения русского авангарда с артефактами традиционной культуры Каракалпакстана в единый повествовательный нарратив.

Подобное сопоставление позволяет показать, что художественный язык авангарда формировался в тесном взаимодействии с локальными традициями. Представленные в едином экспозиционном пространстве произведения искусства и этнографические артефакты убедительно демонстрируют, что многие пластические решения, декоративные принципы и колористические поиски художников русского авангарда были вдохновлены культурным наследием региона. Тем самым экспозиция предлагает рассматривать традиционную культуру каракалпаков как один из значимых источников формирования своеобразного художественного языка авангарда. В таких творческих экспериментах, как пишет исследователь русского авангарда Е. А. Бобринская формировались «новые

виды искусства, новые техники, новые творческие методы из которых складывается новое «духовное» тело» [15, с. 10].

В исследуемом аспекте особого внимания заслуживает колоссальный опыт китайских музеев, прежде всего Национального музея Китая в Пекине, который представляет собой одну из наиболее масштабных моделей современной музейной репрезентации национальной истории и идентичности. Его экспозиционная практика основана на комплексном взаимодействии предметного наследия, архитектурно-пространственной организации, мультимедийных технологий и современных методов визуальной коммуникации. Как отмечено на официальном сайте Музея, его фонды составляют более 1,4 миллионов артефактов, позволяющих выстраивать многомерную выставочную систему в самых разных смысловых доминантах и фокусах [16].

Одной из наиболее значимых экспозиций Национального музея Китая в Пекине является зал «Древний Китай» (Ancient China), представляющий собой пример визуальной репрезентации непрерывности цивилизационного развития страны. Экспозиция выстроена как масштабный историко-культурный нарратив, в котором археологические артефакты, произведения искусства и предметы материальной культуры объединены в единую систему визуального повествования.

Основной принцип организации пространства основан на хронологической последовательности, позволяющей посетителю проследить развитие китайской цивилизации от древнейших периодов до эпохи поздних империй. Такое построение экспозиции создает эффект линейного исторического пути, где каждый зал становится отдельным визуальным фрагментом макро-повествования. Аналогично построены и все другие залы музея.

Нельзя не отметить Музей терракотовых фигур Цинь Шихуанди (Сиянь), который демонстрирует модель экспозиции, где археологический объект становится центральным элементом визуального повествования [17]. Пространственная организация, масштабность представления и включение посетителя в историческую среду превращают музей в механизм визуализации коллективной памяти. Данный опыт показывает возможности современной музейной сценографии в создании национального исторического нарратива через синтез материального наследия, архитектурного пространства и эмоционального восприятия.

В экспозиции Музея цифровые технологии используются для расширения восприятия археологического объекта. Если залы (№1–3) демонстрируют реальные раскопочные комплексы, то цифровые решения позволяют реконструировать утраченные элементы исторической среды, представить первоначальный облик терракотовой армии и создать эффект присутствия в пространстве древнего мавзолея [18].

Кроме того, важным элементом визуальной стратегии экспозиции Музея является сопоставление реконструированного образа воина и подлинного археологического объекта (к примеру, оружия эпохи Цинь, в частности меча). Такая графическая реконструкция позволяет визуально представить исторический

контекст использования предмета, а артефакт выступает материальным свидетельством эпохи (Рисунок 1).

***

Заканчивая рассмотрение роли нарративного дизайна и анализ удачных проектов визуального сторителлинга разных музеев, целесообразно обратиться к этимологии самого термина. Как известно, слово «музей» имеет античное происхождение: в греческой форме mouseion (μουσεῖον) оно означало «обитель муз» и первоначально обозначало пространство интеллектуального созерцания, философского поиска и производства знания [19].

Следовательно, изначально сущность музея была связана с процессом познания Знания. Музей важнейший инструмент культурной политики, он оказывает огромное влияние на общество. Сегодня мы можем наблюдать как возникает новая музейная парадигма «пост-музей». Как пишет, E. Hooper-Greenhill пост-музей ориентирован на множественность интерпретаций, диалог с различными сообществами и активное участие посетителя в создании смыслов [20].

Историки уже давно рассматривают визуальные материалы как самостоятельный исторический источник, требующий специального анализа и интерпретации. В этом отношении показательна монография известных казахстанских историков Т. Т. Далаевой и Г. С. Султангалиевой «Визуальная антропология новой социальной истории Казахстана XIX – начала XX вв.» [21], в которой исследование социальной истории Казахстана осуществляется посредством обращения к визуальным источникам. Работа находится на пересечении новой социальной истории, визуальной антропологии и Visual Studies, демонстрируя возможности визуального материала для реконструкции социальных процессов, повседневности и способов репрезентации казахстанского общества XIX – начала XX века.

С позиции Visual Studies современный музей – это сложная система, в которой формируются, структурируются и транслируются культурные смыслы. С помощью различных актуальных визуальных языков экспозиция становится пространством производства знания.

Опыт ведущих мировых музеев Национального музея Китая в Пекине, Музея терракотовой армии Цинь Шихуанди, современных музейных комплексов Европы и Азии показывает, что современная экспозиция строится вокруг визуального нарратива, формирующего определенное понимание истории, культуры и идентичности.

Кроме того, с точки зрения Visual Studies, важнейшим направлением становится переосмысление музея как медиатора между наследием и зрителем. Молодое поколение быстрее и эффективнее воспринимает информацию преимущественно через визуальные и цифровые формы коммуникации, поэтому музейная экспозиция должна использовать мультимедийные технологии в качестве инструмента создания нового языка репрезентации культурного наследия.

Ключевой вывод для музеев Казахстана заключается в необходимости перехода от предметно-ориентированной модели экспонирования к нарративно-визуальной модели, в которой артефакт рассматривается как элемент более широкой системы культурных значений, как это представлено в зале «Улус Джучи – Золотая Орда» Национального центрального музея РК (Алматы).

В перспективе развития казахстанской музейной сценографии необходимо формирование новой экспозиционной парадигмы, основанной на принципах Visual Studies: музей должен стать активным медиатором, создающим диалог между памятью, идентичностью и современными способами восприятия культуры. Именно через визуальный нарратив музей способен превратить разрозненные объекты наследия в целостный образ и представить Казахстан как самобытное культурное пространство с древнейшей и богатой историей.

Отметим, что практически все представленные в данном разделе экспозиционные проекты (за исключением центра «Битва при Бэннокберне» в Шотландии и Центра мировой культуры короля Абдул-Азиза в Саудовской Аравии) были исследованы лично автором раздела непосредственно в музейной среде.

Список использованных источников

1. Гиниятова Е. В., Ройз Е. Е. Трансформация музейного пространства в условиях новых визуальных стратегий // Известия Томского политехнического университета. 2013. Т. 323. № 6. С. 297–300.
2. Салимов В. А. Музеи будущего: какими они должны быть // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2024. Т. 14, № 4. С. 480–484.
3. Dal Falco, Federica & Vassos, Stavros. (2017). Museum Experience Design: A Modern Storytelling Methodology. The Design Journal. 20. S3975-S3983. 10.1080/14606925.2017.1352900.
4. Sitzia, E. (2023). Museology and Its Others: Analyzing Exhibition Storytelling Through Narratology, Space Analysis, Discourse Analysis, and Ethnographic Research. In: Bijsterveld, K., Swinnen, A. (eds) Interdisciplinarity in the Scholarly Life Cycle. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11108-2_9
5. Mairesse, F. Un demi-siècle d'expographie // Culture & Musées. 2010. № 16. P. 219–229. DOI: 10.3406/pumus.2010.1573.
6. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – №3 – С. 29–42.
7. Воронина А. И. Нарратив музейного пространства в конструировании исторической памяти // Концепт: философия, религия, культура. – 2021. – Т. 5, № 1. – С. 146–156. https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-146-156
8. Chourmouziadi, A. (2026). Museums and narrative. from 'Grand Narratives' and objects biographies to exhibition storytelling. Museum Management and Curatorship, 41(1), 127–142. https://doi.org/10.1080/09647775.2025.2467711
9. Bruner J. The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. 1991. Vol. 18, No. 1. P. 1–21. DOI: 10.1086/448619.
10. Ариез П. Нарративный подход к созданию музейных экспозиций // Музей. 2017, № 5–6.

11. Кочарова А. Теперь у нас есть кино: как в Саудовской Аравии учатся развлекаться, 2019: https://ria.ru/20191122/1560442110.html. Дата обращения: 07.05.2026.
12. Шмыт А. С. Польское монголоведение в социалистический период. На примере польской этнографической экспедиции в Монголии // *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 4 (47). С. 309–311.
13. Теперь у нас есть кино: как в Саудовской Аравии учатся развлекаться // РИА Новости. 22 ноября 2019. Статья РИА Новости
14. Burini S. "Avanguardia nel deserto": completato l'allestimento in Uzbekistan [Электронный ресурс] / S. Burini // Università Ca' Foscari Venezia. – 15 ottobre 2024. – URL: https://www.unive.it/pag/14024/ (дата обращения: 16.07.2026).
15. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства (Очерки визуальности). – Москва: Государственный институт искусствознания: Новое литературное обозрение, 2006. – 294 с.
16. National Museum of China. About the NMC [Электронный ресурс]. Beijing: National Museum of China, 2019. URL: https://en.chnmuseum.cn/about_the_nmc_593/about_the_nmc_594/201911/t20191122_173221.html (дата обращения: 16.07.2026).
17. Qinshihuangdi Mausoleum Site Museum. The Museum of the Terracotta Warriors and Horses [Электронный ресурс]. – Xi'an, China. – URL: https://www.bmy.com.cn/ (дата обращения: 16.07.2026).
18. Emperor Qinshihuang's Mausoleum Site Museum. Exhibitions [Electronic resource]. – Xi'an, China. – URL: https://www.bmy.com.cn/jingtai/bmyweb/show.html (дата обращения: 16.07.2026)
19. Lewis, G.D. "museum." *Encyclopedia Britannica*, July 10, 2026. https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution.
20. Hooper-Greenhill, E. Museums and the Interpretation of Visual Culture / E. Hooper-Greenhill. – London; New York: Routledge, 2000. – 192 p.
21. Визуальная антропология новой социальной истории Казахстана XIX – начала XX вв.: монография / Т. Т. Далаева, Г. С. Султангалиева. – Казахский национальный педагогический университет. – Алматы : Жибек Жолы, 2022. – 240 с.

4.4 Визуальный образ современного Казахстана: стратегии и культурная политика

Жанерке Шайгозова

В задачи настоящего раздела входит изучение международного опыта формирования визуального образа страны. На основе сравнительного анализа зарубежных практик предполагается определить концептуальные положения, которые могут быть использованы при разработке современной модели визуальной репрезентации Казахстана в глобальном пространстве.

Визуальный образ является одной из ключевых составляющих современной культурной политики, поскольку именно через систему визуального государство, наиболее рельефно транслирует свою идентичность. В рамках Visual Studies визуальный образ рассматривается как культурный текст, формирующий общественные представления о стране, что отражено в трудах ряда зарубежных специалистов [1–3 и другие].

По мнению Стюарта Холла (Stuart Hall) визуальные символы являются носителями определенных идеологических и культурных значений [3]. Следовательно, государственная символика, архитектура, музейные экспозиции, айдентика международных мероприятий, а также образы, распространяемые СМИ и цифровыми платформами выступают значимыми элементами единой системы визуальной репрезентации страны.

В первую очередь, имидж страны напрямую связан с таким понятием как «маркетинг места», в котором визуальные образы играют достаточно заметную роль. Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн и Д. Хайдер [4] выделяют четыре визуальные имиджевые стратегии, сущность которых графически представлена в Таблице 1.

Таблица 1. Визуальные имиджевые стратегии по Ф. Котлеру и др. [4]

№	Подход	Сущность
1	Диверсифицированный визуальный ряд	Стратегия диверсификации предполагает представление широкого визуального ряда, связанного с местом. Общий визуальный эффект – многообразие.
2	Последовательный визуальный ряд	Этот подход называют противоположным первому. Преимущество стратегии заключается в высокой узнаваемости территории, однако ее ограничение связано с тем, что единый образ не всегда способен учитывать разнообразие целевых аудиторий.
3	Юмористический визуальный ряд	Основой данной стратегии является использование иронии, самоиронии, нестандартных визуальных решений и эмоциональной коммуникации.
4	Отрицающий визуальный ряд	Данная стратегия строится на принципе переосмысления существующих стереотипов и проблемных аспектов территории.

С позиций Visual Studies диверсифицированный визуальный ряд отражает идею поливизуальной идентичности. Он состоит из целой сети взаимосвязанных репрезентаций, каждая из которых актуализирует отдельный аспект культурной, исторической или современной идентичности территории. К примеру, бренд Сингапура формируется через сочетание знаковых объектов: Marina Bay

Sands, Gardens by the Bay, Jewel Changi, исторические кварталы и концепцию «City in a Garden», формируя единое пространство, объединенное визуальной и экспериенциальной хореографией [5, с. 61].

Второй подход наиболее показателен на примере визуальной стратегии Дубая, международная идентичность которого в значительной степени строится вокруг Burj Khalifa. Этот небоскреб позиционируется как доминирующий и знаковый архитектурный символ [6].

Одна из интереснейших стратегий – юмористический визуальный ряд (humorous visual strategy). Он представляет собой стратегию, основанную на деконструкции привычных стереотипов посредством визуальной иронии, гиперболы, пародии и самоиронии. В отличие идеализированного образа территории, эта стратегия стремится установить эмоциональную связь с аудиторией.

К примеру, Национальная кампания «Inspired by Iceland» применила стратегию юмора после извержения вулкана Эйяфьятлайокудль (Eyjafjallajökull) в 2010 году, значительно снизивший поток туристов в страну. Кампания использовала самоиронию и юмор: жители приглашали туристов лично, а рекламные ролики обыгрывали распространенные страхи и стереотипы об Исландии.

Ярким примером отрицающей визуальной стратегии выступает Ливерпуль, ассоциировавшийся в конце XX века экономическим спадом и социальными проблемами. Реализация программы «European Capital of Culture 2008» стала инструментом глобальной реконструкции образа города. Как отмечает Y.-D. Liu, культурное событие использовалось для замещения негативных стереотипов новым нарративом, основанным на культурном наследии, творческих индустриях и открытости города международной аудитории [7].

Таким образом, международный опыт показывает, что разработка и реализация визуальных стратегий является системной частью государственной культурной политики. Все обозначенные подходы направлены на одну единственную глобальную цель – формирование положительного имиджа страны в мировом информационном пространстве, который в конечном счете способствует развитию туризма, привлечению инвестиций и человеческого капитала.

Рассмотрим более подробно ряд зарубежных позитивных примеров государственной поддержки формирования визуального образа, показывающих, каким образом культурная политика становится инструментом конструирования визуальных нарративов и продвижения страны в глобальном культурном пространстве.

Как показывает опыт Великобритании, разработка национального имиджа является сложным и длительным процессом. Формирование устойчивого образа государства требует последовательной культурной политики, институциональной поддержки и системного взаимодействия различных сфер — культуры, образования, туризма, маркетинга, креативных индустрий и международных коммуникаций.

Анализируя данный аспект, Е. М. Харитонова [8] отмечает, что в Великобритании были реализованы две масштабные инициативы: «Cool Britannia» (конец 1990-х – 2010-х гг.) и «Great Britain» (с 2011 г.). В рамках «Cool Britannia» акцент

делался на достижение креативных индустрий, современной музыки, дизайна, искусства и образу Лондона как глобального культурного центра. В рамках второй инициативы образ государства строится более широко и всеобъемлюще, на сочетании традиционного представления о Британии и более современного и динамичного образа нынешней страны [8, с. 91].

С 2025 года одним из современных инструментов реализации программы GREAT Britain в сфере визуального, осуществляемого национальным туристическим агентством VisitBritain стало развитие экранного туризма (screen tourism). Идея основана на использовании кинематографа в качестве средств формирования международного имиджа страны [9]. Так, посредством популяризации локаций, представленных в известных фильмах и сериалах, Великобритания усиливает свою привлекательность для туристов.

К примеру, характерным примером являются маршруты по местам съемок киносаги о Гарри Поттере. Аналогичная ситуация сложилась в разных префектурах Японии, например поток туристов значительно увеличился в горном городке Хида-Фурукава после выхода фильма «Your Name» в 2016 году. Такой подход в японской научной литературе принято называть контент-туризмом.

Одним из первых фундаментальных трудов в осмыслении проблематики туризма, вдохновленного фильмами, стала работа S. Beeton [10]. P. Seaton и T. Yamamura объясняют различие между «film-induced tourism» и «contents tourism», показывая, что в последнем направлении объектом туристического интереса, кроме мест съемок, становятся сюжеты, персонажи, миры произведений, аниме, игр и других медиа, что впоследствии было включено в государственную политику Cool Japan [11]. Японская программа Cool Japan [12] является продуктивным примером сотрудничества государственного сектора и частных инвестиций, направленная на понимании культуры как стратегического ресурса международного позиционирования. Особое место в этой программе занимает аниме, рассматриваемое как значимый элемент культурной дипломатии, национального брендинга и развития туризма.

По мнению Л. Н. Воеводиной и М. О. Мурашкиной истоки аниме восходят к древним манга – картинкам, своеобразным комиксам, а для их понимания большое значение имеют традиционные религиозные верования: синтоизм, даосизм, а также буддизм, повлиявшие на специфику ментальности японцев [13, с. 112].

Среди наиболее популярных образов аниме – Doraemon, воплощающий в себе традиционный культурный символ кошки, представления о будущем и японскую эстетику kawaii [14]. Не случайно Министерство иностранных дел Японии в 2008 году определило Doraemon официальным Anime Ambassador. Создателем образа считается японский художник Hiroshi Fujimoto (1933–1996).

Другой не менее популярный образ – Pokémon, ставший символом лидерства Японии в цифровой культуре и креативных индустриях. K. Hemmann считает, что в основе этого образа заложена культурная модель, близкая к традиции yōkai, где фантастические существа связаны с природой, конкретной территорией и коллективным воображением [15]. По подсчетам специалистов на данный момент более 1000 видов Pokémon, однако Pikachu – главный визуальный

символ франшизы. Автором идеи и создателем концепции Pokémon является гейм-художник Satoshi Tajiri (1965).

Исследование Debra J. Occhi показывает, что франшиза Pokémon представляет собой пример превращения популярного образа в эффективный ресурс территориального брендинга. В рамках проекта Poké Lids (украшение канализационных люков в некоторых японских префектурах) персонажи Pokémon выходят за пределы массовой культуры и приобретают новую функцию региональных визуальных символов в уличном пространстве [16].

Следующий образ Dragon Ball, по мнению B. Suvilay соединяет традиции японской спортивной манги, восточных боевых искусств и кинематографа о кунг-фу [17]. На основе этих источников формируется образ героя, воплощающего ценности дисциплины, постоянного самосовершенствования и преодоления собственных ограничений, занимающих важное место в японском менталитете. Особую роль в создании этого образа играет динамический визуальный язык манги и аниме: экспрессивная пластика движения и масштабные боевые сцены формируют эпический нарратив, благодаря Son Goku приобрел универсальную узнаваемость. Его образ используется в дизайне одежды, рекламе, видеоиграх и др. Создателем франшизы является Akira Toriyama (1955–2024).

Таблица 2. Наиболее популярные образы японских аниме

№	Персонаж	Изображение	Смысловая основа
1	Doraemon		Официальный Anime Ambassador в основу, которого заложена японская эстетика kawaii. Это эстетическая система, которая передает такие понятия как «милый», «очаровательный», «симпатичный» и т.д. Основными визуальными признаками системы выступают большие выразительные глаза, округлые формы, детские пропорции и др.
2	Pokémon		В основе этого образа заложена культурная модель, близкая к традиции yōkai. Последние – персонажи японского фольклора, обозначающее сверхъестественных существ, духов, чудовищ и загадочных явлений, которые находятся между миром людей и миром сакрального.

3	Dragon Ball		В основе франшизы лежит переосмысление традиционных культурных образов Восточной Азии. Центральным источником является образ Sun Wukong (Царя обезьян) из китайского романа *«Путешествие на Запад»*, который в интерпретации Акиры Ториямы трансформируется в японского героя Son Goku.

Таким образом, именно аниме и связанные с ним медиафраншизы стали одними из наиболее эффективных инструментов «мягкой силы» и ресурсом современной культурной дипломатии страны Восходящего солнца. То есть аниме для японцев – это визуальная система, в которой национальная идентичность получает новое художественное выражение. «Многие зрители именно после просмотра аниме начинают увлекаться изучением японской культуры, ее традиций, что способствует укреплению межкультурных связей и взаимообогащению культур различных народов», пишут Л. Н. Воеводина и М. О. Мурашкина [13, с. 115].

Южную Корею, по праву называют лидером в процессе формирования национального имиджа, особенно в рамках «Hallyu» («корейская волна»), ставшей эффективным инструментом культурной дипломатии и визуальной системы репрезентации национальной идентичности [18–19 и др.]. «Hallyu» объединяет в единый образ телевизионные дорамы, фильмы, популярную музыку, танцы, видеоигры, еду, моду, туризм и язык. Это есть, это всеобъемлющий комплекс, охватывающий многие спектры культуры.

Более подробно рассмотрим некоторые исследования в области анализа эстетики корейских дорам. Специалисты [20–21] считают, что принципы дорам основаны на идее представления повседневной жизни в визуально привлекательный мир, где даже обычная чашка кофе становится эстетическим символом. Тогда как сами персонажи дорам носят титул «айдол», это медиа-персона с тщательно выстроенным имиджем, весьма привлекательным, по-детски обаятельным и неотразимым [22, с. 154].

В целом дорама как сложное и многослойное культурное явление соединяет в себе традиционную эстетику «pungryu», означающее в смысловом выражении культуру утонченного наслаждения или эстетику гармоничной жизни с современными глобальными визуальными стандартами (качество изображения, кинематографическая съемка и т.д.). Поэтому дораму можно назвать визуальным механизмом конструирования национального образа, через который мировая аудитория воспринимает корейскую культуру, традиции, стиль жизни и ценностные ориентиры страны.

Об этом говорит и статистика: согласно официальному докладу Korea Foundation for International Cultural Exchange в 2024 году количество поклонников Hallyu в мире превысило 200 миллионов человек [23], что говорит об эффективности этой программы.

Показательным в исследуемом аспекте является опыт Китая, который уделяет особое внимание формированию своего позитивного имиджа, рассматривая

его как важный элемент стратегии «мягкой силы» и повышения международного авторитета. В последние годы страной инициированы ряд программ «Belt and Road Initiative», «Cultural Silk Road», «Happy Chinese New Year», «Nihao China» и др.

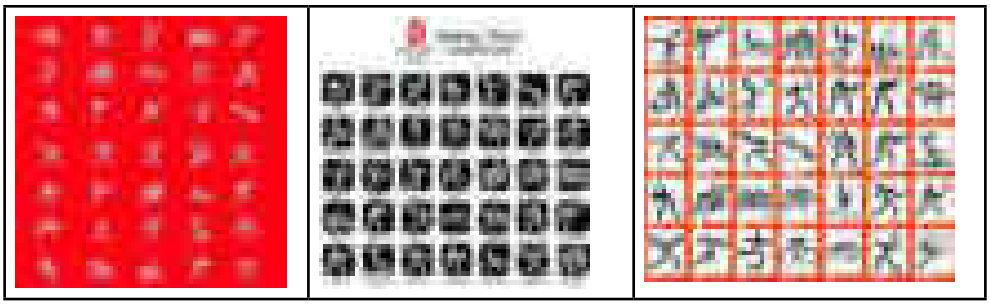
По мнению J. Wang, концепция китайской «мягкой силы» является одной из наиболее активно обсуждаемых в научном и политическом дискурсе Китая и рассматривается как важный инструмент укрепления международного влияния государства и формирования его позитивного национального имиджа [24].

Особо следует отметить глобальную подготовку Китая к Олимпиаде 2008 года, где управление национальным имиджем начиналась с формирования моделей поведения собственных граждан. Мировому сообществу был представлен образ «идеального гражданина». Как показывают J. de Kloet, G.P.L. Chong и S. Landsberger, государственные плакаты, социальная реклама и материалы для волонтеров формировали модель «нового олимпийского гражданина», чьи поведенческие нормы должны были соответствовать международному образу современного Китая. Через визуальные коды открытости, порядка, гостеприимства и культурной компетентности создавался образ страны как гармоничной, цивилизованной и глобально ориентированной державы [25].

Каллиграфия, иероглифическая эстетика, красный цвет, образы дракона, феникса, нефрита, печатной графики, традиционных орнаментальных мотивов сочетались с современными визуальными технологиями и дизайнерскими решениями, создавая образ Китая, объединяющего историческое наследие и инновационное развитие. Особенно эффектными представляются олимпийские пиктограммы, (Таблица 3). Их официальное название «The Beauty of Seal Characters» («Красота печатного письма»), сама же концепция разрабатывалась в течение трех лет коллективом дизайнеров CAFA Visual Communication Design Studio совместно с Пекинским организационным комитетом Олимпийских игр (BOCOG).

В основе олимпийских пиктограмм – древняя форма китайского письма «чжуаньшу» (seal script), которая изначально в основном использовалась для памятных записей и отличается симметричной структурой, образованной тонкими ровными линиями. Именно эта визуальная упорядоченность делает его близким к современной графике и знаковым системам.

Таблица 3. Олимпийские пиктограммы Beijing 2008

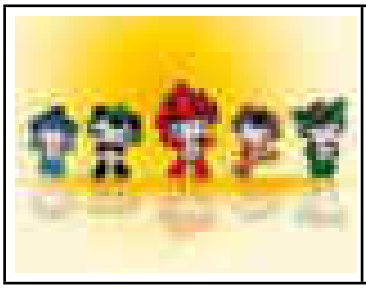


Внимание привлекают и олимпийские талисманы Fuwa (дети счастья): Beibei (рыба) – символ процветания и изобилия; Jingjing (панда) – символ природы

Китая и охраны окружающей среды; Huanhuan (олимпийский огонь) – символ страсти, олимпийского духа; Yingying (тибетская антилопа) – символ здоровья и связи с природным наследием Китая и Nini (ласточка) – символ удачи и весны (Таблица 4).

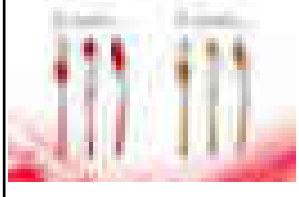
Их рассмотрение через призму концепции «circuit of culture» («круг культуры») показало, что образная система построена на синтезе традиционных кодов и универсальных олимпийских ценностей [26]. В целом каждый персонаж построен как яркий визуальный знак, отражающий несколько уровней культурных смыслов.

Таблица 4. Олимпийские талисманы Fuwa

Если Олимпийские игры 2008 года были ориентированы на визуальную репрезентацию богатого историко-культурного наследия Китая, то Олимпиада 2022 года продемонстрировала принципиально новую стратегию национального брендинга, в центре которой оказались технологии, цифровая культура, экологическая устойчивость и инновации. Основные визуальные образы представлены в Таблице 5.

Таблица 5. Визуальный компонент Олимпиады 2022

		
«Winter Dream»	Визуальная айдентика	Униформа
		
Bing Dwen Dwen	Shuey Rhon Rhon	Факелы Олимпиады

Создателем эмблемы «Winter Dream» выступает художник Lin Cunzhen, который в основу изображения положил китайский иероглиф, обозначающий зиму, преобразовав его в динамичный художественный образ. Верхняя часть напоминает фигуру конькобежца, а нижняя лыжника, символизируя основные зимние олимпийские дисциплины. Плавные лентовидные линии, соединяющие обе фигуры, передают очертания горного рельефа Китая, олимпийских объектов, лыжных трасс и ледовых арен. Одновременно они отсылают к традиционным праздничным лентам, подчеркивая совпадение Олимпийских игр с празднованием Китайского Нового года [27].

Таким образом, художнику удалось соединить в единый гармоничный образ культурное наследие, спортивный дух и инновационное развитие современного Китая.

В основе айдентики мотивы традиционной китайской живописи *шань-шуй* («горы и воды»), символизирующий гармонию между человеком и природой. Центральным мотивом стали силуэты Великой Китайской стены и заснеженных гор, объединенных в единую визуальную систему. При этом данная концепция айдентики прослеживается даже в униформе для персонала, технических специалистов и волонтеров Олимпиады 2022. Как указано на информационных сайтах, этот вариант униформы был выбран из более чем 600 вариантов [28].

Официальным талисманом стал Bing Dwen Dwen – панда, заключенная прозрачную оболочку, напоминающей кристалл льда и скафандр космонавта. Этот талисман соединяет в себе национальный символ с образом высоких технологий и будущего Китая.

Второй талисман Олимпиады 2022 – это Shuey Rhon Rhon, который с позиции визуальных исследований представляет собой пример использования традиционного культурного символа в системе брендинга. Образ китайского фонаря, переосмысленный средствами современного дизайна, становится носителем универсальных смыслов - надежды, единства, открытости и уважения к человеческому достоинству [29].

Таким образом, важной характеристикой визуальной стратегии Олимпиады стало единство визуальной среды, в которой ярко и самобытно прослеживается синтез традиционной китайской культуры и современного графического дизайна.

Исследуя роль визуальной составляющей Олимпийских игр вообще, как инструмента формирования национального имиджа, нельзя не обратиться к спортивной форме сборной Монголии, представленной на Олимпиаде 2024 года в Париже. Она стала одним из наиболее ярких примеров успешной интеграции национальной культуры в современный дизайн и получила широкое международное признание.

Костюмы монгольской сборной были разработаны дизайнерским домом Michel & Amazonka. Коллекция была создана на основе эстетики традиционного монгольского костюма *deel*, который получил современную интерпретацию через использование сложной вышивки, декоративных элементов и символических кодов.

В дизайне костюмов были интегрированы ключевые элементы национальной идентичности Монголии: символ «Соёмбо» – один из главных государственных знаков, цветовая палитра национального флага (синий, красный и золотой), а также традиционные орнаментальные мотивы.

Дополнительно в композицию были включены символы, связанные с местом проведения Олимпиады, – изображение Эйфелевой башни и олимпийского огня, что создало визуальный диалог между культурой принимающей страны и национальным наследием Монголии.

Особую выразительность костюмам придают вышитые изображения солнца, луны и мифологического образа «Гуа-Марал» (прекрасной лани). Использование золотой нити усиливает ощущение торжественности и сакральности образа, подчеркивая связь современного государства с традиционными монгольскими представлениями о происхождении, природе и духовных ценностях [33].

Казахстанские реалии: в поисках визуального образа. В 2016 году, как известно Министерством информации и коммуникации РК (ныне Министерство культуры и информации РК) был объявлен конкурс на лучший национальный бренд итоги, которого продемонстрировали потенциал и уровень странового брендирования. Анализ конкурсных работ позволяет проследить разнообразие интерпретаций ключевых символов Казахстана, отражающих культурное наследие, природные особенности, историческую память и современные представления об образе государства. Наиболее показательные проекты представлены в Таблице 6.

Основой композиции 1.1 выступает гексагон, ассоциируемый с устойчивостью, гармонией, структурностью и балансом. Центральная часть эмблемы представляет собой стилизованную интерпретацию традиционного казахского орнамента. В графике просматриваются мотивы, близкие к орнаментальному элементу «қошқар мүйіз», который является одним из наиболее распространенных символов казахского искусства и традиционно ассоциируется с жизненной силой, достатком, процветанием и непрерывностью развития. Цветовая палитра выдержана в минималистичной и благородной гамме.

Центральным элементом композиции 1.2 является вихревая розетка – традиционная динамичная орнаментальная форма, построенная на основе нескольких спиралевидных завитков, расходящихся из единого центра. Данный мотив имеет непосредственную связь с традиционной системой казахского орнамента, где спиральные и роговидные элементы являются носителями идей жизненной силы, непрерывного движения, роста и цикличности. Вихревая структура розетки создает ощущение вращения и внутренней энергии.

Две изогнутые линии под центральным знаком – зеленая и охристая – усиливают природную семантику композиции. Они могут рассматриваться как визуальное изображение степного горизонта, рельефа земли или волн пространства, создавая связь между динамикой вихревой розетки и образом Великой степи.

Таблица 6. Варианты национального бренда (конкурс 2016)

1.1	1.2	1.3
		
1.4	1.5	1.6
		

Главным композиционным акцентом на изображении 1.3 выступает симметричная фигура, окруженная системой светлых многоугольников – гексагональных и октагональных форм. Эти элементы создают эффект движения: они словно находятся в процессе расхождения или, наоборот, собирания вокруг центрального символа. Однако текст и само изображение смотрятся разрозненно. Центральный графический знак представляет собой стилизованное изображение шанырака. Однако при общей выразительности графического знака наблюдается недостаточная интеграция текстового и визуального компонентов. Текстовый блок и центральная графическая композиция воспринимаются как относительно самостоятельные элементы, между которыми отсутствует пластический и семантический переход.

Композиция 1.4 построена вокруг массивного центрального текстового элемента, который выполняет роль главного визуального акцента. Название страны становится основным носителем идентификационной функции, занимая доминирующее положение в общей структуре знака. В правой верхней части композиции расположен стилизованный силуэт парящего беркута, как на государственном флаге страны. Данная эмблема в целом обладает ограниченной выразительностью как инструмент национального брендинга.

Практически аналогично представлена композиция 1.5, которая, на наш взгляд, отличается ограниченной концептуальной выразительностью. Художественное решение строится преимущественно на формальном размещении

графических и текстовых элементов, однако не демонстрирует глубокой смысловой разработки национального образа.

Композиция 1.6 построена как панорамный визуальный нарратив, объединяющий ключевые символы казахской культуры: коня, караван, горный пейзаж, беркута и юрту. Горизонтальная структура создает ощущение движения, исторической преемственности и связи пространства Великой степи с культурным наследием.

На наш взгляд, эта композиция выглядит избыточно иллюстративной: большое количество символов снижает лаконичность и затрудняет восприятие изображения. Для усиления идентичности требовалось более четкое выделение главной идеи и упрощение визуальной структуры. Основными проблемами в казахстанских визуальных стратегиях, в данном случае на примере конкурсных работ являются: отсутствие единой сильной визуальной идеи, перегруженность национальными символами, слабая интеграция графического знака и типографики, недостаточная лаконичность и, соответственно сложность адаптации к различным медиасредам.

Т. В. Мармонтова и Р. Б. Жакау пишут, что участниками анализируемого конкурса подготовлено много работ, среди них было отобрано около 250 с разными логотипами. Однако, по неизвестным причинам, конкурс завершился, а образ национального бренда Казахстана, культурного бренда не был отобран [30].

Как продолжают исследователи, еще одну безуспешную попытку предприняли в 2020 году. Разработка и стратегия продвижения национального бренда Казахстана фигурировала в перечне государственных заданий на 2020 год. На проект из госбюджета было выделено более 480 миллионов тенге. Исполнителем проекта был НАО Казахстанский институт общественного развития «Рухани жангыру» Однако, несмотря на масштаб проекта и значительный объем финансирования, ожидаемый результат – утвержденный и широко внедренный национальный бренд Казахстана – не был реализован в публичном пространстве [30].

Таким образом, ранее предпринятые инициативы не отличились продуктивным результатом. Кроме того, до сих пор не определен государственный орган, ответственный за координацию данной деятельности [31, с. 103]. Это свидетельствует об отсутствии единой системы государственного бренд-менеджмента.

Если обратиться к олимпийской форме сборной Казахстана, представленной на Олимпийских играх 2016 года в Рио-де-Жанейро и 2024 года в Париже, можно сделать вывод, что обе коллекции вызвали неоднозначную общественную и профессиональную оценку. Основная критика была связана с недостаточной выразительностью визуальной концепции и слабой репрезентацией национальной идентичности. Несмотря на использование отдельных национальных элементов – цветовой палитры государственного флага, традиционных орнаментов и декоративных мотивов, они не объединены в целостную систему, способную сформировать яркий и узнаваемый визуальный образ Казахстана на международной арене.

В результате олимпийская экипировка воспринималась преимущественно как просто официальный спортивный костюм. На фоне наиболее успешных примеров национального дизайна, представленных другими странами (к примеру, Монголии), казахстанские коллекции оказались недостаточно оригинальными, эмоционально выразительными и концептуально проработанными.

Все обозначенное свидетельствует о необходимости перехода от эпизодического использования национальной символики к разработке единой визуальной стратегии, основанной на глубоком осмыслении историко-культурного наследия, современных принципов дизайна и механизмах брендинга.

Одним из редких положительных примеров формирования целостной визуальной системы национального культурного события являются V Всемирные игры кочевников 2024 года в Казахстане. Их айдентика стала примером сложного визуального текста, посредством которого транслировались исторические, мифологические и культурные смыслы кочевой цивилизации. Разработчиками выступают специалисты Дирекции по подготовке и проведению Игр, среди которых ключевую роль сыграл руководитель отдела маркетинга Серик Буксиков.

Айдентика объединила традиционные символы (солярный знак, сердолик, тюркская письменность, образ всадника) с современными средствами коммуникации. Ее важным компонентом стали талисманы Игр – Арлан и Ханшайым. Прототипами этих образов стали герои эпической традиции.

Как отмечает С. Буксиков, он в своих рисунках старался передать через графический язык ощущение масштабов и динамики Великой степи: «всадник, который скачет по просторам, и звук «дүбір» в его груди» становятся метафорой движения, энергии и исторической памяти кочевой цивилизации. Визуальные коммуникации кампании были организованы в несколько тематических волн. Первая волна была ориентирована на актуализацию традиционных культурных кодов – символов «сүйінші» (радостная новость, известие) и «бүркітші» (охотник с беркутом), связанных с системой ценностей и традиционным укладом кочевого общества. Вторая волна акцентировала внимание на этноспортивной составляющей Игр, визуализируя разнообразие национальных видов спорта [34].

***

Формирование визуального образа страны представляет собой сложный и многоуровневый процесс, который безусловно должен регулироваться государственной политикой. Тому доказательство, рассмотренный выше международный опыт.

Как отмечают А. Е. Мамбетказиев и др., эффективная модель национального брендинга предполагает последовательное определение параметров идентичности государства, разработку стратегии формирования и продвижения бренда, а также ее реализацию через основные сферы общественной жизни – туризм, экспорт, культуру, инвестиции, политику и человеческий капитал [31]. Однако сама по себе институциональная стратегия не способна обеспечить

устойчивость национального бренда без формирования целостной визуальной системы, отражающей культурную память, исторические нарративы и символический капитал страны.

В этом контексте особую значимость приобретает методология Visual Studies. У. Дж. Т. Митчелл (W.J.T. Mitchell) обращает внимание на принципиальное различие между "social construction of vision" («социальным конструированием зрения») и "visual construction of the social" («визуальным конструированием социального»), показывая, что изображения не только отражают существующую реальность, но и активно участвуют в ее создании [1].

Следовательно, визуальные символы государства выступают механизмами формирования коллективной памяти, общественного сознания и международного восприятия страны.

Развивая эту идею, Н. Мирзоев (Nicholas Mirzoeff) рассматривает визуальную культуру как пространство производства и циркуляции смыслов, где изображения становятся инструментом культурной власти и формирования идентичности [2].

По мнению С. Холла (Stuart Hall), национальная идентичность никогда не является фиксированной категорией, а постоянно конструируется посредством репрезентаций, культурных кодов и дискурсивных практик [3].

Аналогичной позиции придерживается С. Энхольт (Simon Anholt), подчеркивая, что международный имидж государства определяется не отдельными рекламными кампаниями, а последовательной демонстрацией культурных ценностей, исторического наследия, политических решений и достижений общества [32].

Таким образом, при разработке имиджевых мероприятий в любой сфере необходимо стремиться к формированию комплексной визуально-коммуникативной системы, основанной на взаимодействии культурного наследия, исторической памяти, символического капитала и современных медиатехнологий. Такой подход обеспечивает создание узнаваемого визуального образа, формирование устойчивой национальной идентичности, способной эффективно транслировать культурные ценности государства как внутри страны, так и на международной арене. Его эффективность определяется способностью формировать целостный и узнаваемый визуальный нарратив, отражающий уникальную идентичность страны и одновременно понятный международной аудитории.

Для Казахстана это означает необходимость перехода от фрагментарного использования отдельных национальных символов к разработке единой визуальной стратегии, основанной на научном осмыслении культурного наследия, принципах Visual Studies и современных подходах к nation branding, которые в совокупности помогут сформировать действительно запоминающийся имидж страны.

Именно синтез грамотно разработанных визуальных образов и стратегического бренд-менеджмента способен обеспечить формирование устойчивого международного имиджа Казахстана как государства с богатым историческим наследием, национальной идентичностью и современной конкурентоспособной культурой.

Список использованных источников

1. Mitchell W. J. T. Picture Theory. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 445 p.
2. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. – 2nd ed. – London; New York: Routledge, 2009. – 321 p.
3. Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. – London: Sage Publications, 1997.
4. Котлер Ф. Маркетинг мест: привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер. – Санкт-Петербург: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005. – 382 с.
5. Micheli S., Brugman J. The Changi–Marina Bay Corridor: Green Strategies for Singapore's Soft Power. Architectural Research Quarterly. 2023. Vol. 27, No. 2. P. 61–71. DOI: 10.1017/S1359135523000204.
6. Acuto M. High-rise Dubai: Urban Entrepreneurialism and the Technology of Symbolic Power. *Cities*. 2010. Vol. 27, No. 4. P. 272–284. DOI: 10.1016/j.cities.2010.01.003.
7. Liu, Y.-D. Event branding, image reconstruction and urban regeneration: A case study of Liverpool as the 2008 European Capital of Culture // Journal of Urban Regeneration and Renewal. 2016. Vol. 9, No. 4. P. 381–392. DOI: 10.69554/GLJY4802.
8. Харитонова Е. М. Имиджевые кампании во внешней политике лейбористов и консерваторов в Великобритании в конце 1990–2010 гг. // Человек. Сообщество. Управление. 2016. Т. 17. № 4. С. 83–97.
9. Starring GREAT Britain campaign // VisitBritain: официальный сайт. URL: https://www.visitbritain.org/starring-great-britain-campaign (дата обращения: 18.07.2026).
10. Beeton S. Film-Induced Tourism. Clevedon: Channel View Publications, 2005. 270 p.
11. Seaton P., Yamamura T. (2015). Japanese Popular Culture and Contents Tourism – Introduction. Japan Forum, 27 (1), 1–11. https://doi.org/10.1080/09555803.2014.962564
12. Cool Japan Strategy // Cabinet Office, Government of Japan: официальный сайт. URL: https://www.cao.go.jp/cool_japan/english/index-e (дата обращения: 19.07.2026).
13. Воеводина Л. Н., Мурашкина М. О. Рецепция восточных и западных культурных традиций и образов в японской анимации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №6 (122). С. 109–116. http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-109-116
14. Tsukamoto M. Educational and Technological Perspectives in *Doraemon*: Hope and Dreams in Doraemon's Gadgets // International Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. Vol. 8, No. 11. P. 3723–3728. DOI: 10.5281/zenodo.1106939.
15. Hemmann K. Mythical Landscapes and Imaginary Creatures: Pokémon and Japanese Regionalism // Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies. 2015. Vol. 14. P. 187–204. DOI: 10.26812/pajls.v14i.1469.
16. Occhi D. J. The Evolution of Pokémon into Japanese Local Mascots as Touristic Resources on Pokéfuta Manhole Covers: An Interim Field Report // Comparative Culture. 2023. Vol. 27. P. 77–85.
17. Suvilay, B. (2018). Dragon Ball: Body control and epic excess in manga and anime. Loisir et Société / Society and Leisure, 41(2), 250–267. https://doi.org/10.1080/07053436.2018.1482670
18. Shim, D. Hybridity and the Rise of Korean Popular Culture in Asia // Media, Culture & Society. – 2006. – Vol. 28, Issue 1. – P. 25–44. – DOI: 10.1177/016344370605927.

19. Lee S., Nornes A. M. (eds.). Hallyu 2.0: The Korean Wave in the Age of Social Media. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. – 276 p. – DOI: 10.3998/mpub.7651262.
20. Yang S. G. A Study on the Structure and Mechanism of Words and Image in Dramas: Focused on *Misaeng* (2014), a Television Drama // *Journal of Humanities* (Seoul National University). – 2016. – Vol. 73, No. 2. – P. 13–37. – DOI: 10.17326/jhsnu.73.2.201605.13.
21. Jin D. Y. New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media. – Urbana: University of Illinois Press, 2016. – 232 p. – DOI: 10.5406/illinois/9780252039973.001.0001.
22. Титкова Н. Е. Корейская дорама как феномен азиатской массовой культуры // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 5А. С. 152-159. DOI 10.34670/AR.2019.45.5.020.
23. Park Hye Ri. No. of global Hallyu fans last year broke 200M mark: survey [Электронный ресурс] // Korea.net: The official website of the Republic of Korea. – 2024. – 15 March. – URL: https://www.korea.net/NewsFocus/Society/view?articleId=248349 (дата обращения: 19.07.2026).
24. Wang, J. (2011). Introduction: China's Search of Soft Power. In: Wang, J. (eds) Soft Power in China. Palgrave Macmillan Series in Global Public Diplomacy. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9780230116375_1
25. De Kloet J., Chong G. P. L., Landsberger S. National Image Management Begins at Home: Imagining the New Olympic Citizen // Soft Power in China: Public Diplomacy through Communication / ed. by J. Wang. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – P. 117–133. – DOI: 10.1057/9780230116375_7.
26. Ding, Yiyin, Thompson, Lee. Re-evaluating the Beijing Olympic Fuwa Mascots in the Circuit of Culture // Asia Pacific Journal of Sport and Social Science. – 2013. – Vol. 2, No. 2. – P. 87–103. – DOI: 10.1080/21640599.2013.832867.
27. Beijing 2022 // National Olympic Committee of the Republic of Kazakhstan. – URL: https://olympic.kz/en/game/31-pekin-2022 (дата обращения: 21.07.2026).
28. Beijing 2022 Unveils Official Uniforms // Beijing Municipal Government. – 2021. – 28 October. – URL: https://english.beijing.gov.cn/beijing2022/news/202110/t20211028_2522765.html (дата обращения: 22.07.2026).
29. Mascots of Beijing 2022 Olympic and Paralympic Winter Games [Электронный ресурс] // Beijing Municipal Government. 2021. URL: https://english.beijing.gov.cn/beijing2022/mascotsandtorches/202103/t20210316_2308713.html (дата обращения: 22.07.2026).
30. Мармонтова Т. В., Жакау Р. Б. Национальный брендинг как инновационный инструмент для увеличения международного влияния Казахстана // Электронный журнал. URL: https://nicrus.ru/analytics/nacionalniy_branding_kazakhstana/ (дата обращения: 22.07.2026).
31. Мамбетказиев А. Е. Анализ продвижения национального бренда Казахстана в глобальном пространстве / А. Е. Мамбетказиев, Г. А. Конопьянова, Ж. Е. Байкенов // Вестник университета «Туран». – 2024. – № 2. – С. 94–109. – DOI: 10.46914/1562-2959-2024-1-2-94-109.
32. Anholt S. Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions. – New York: Palgrave Macmillan, 2007. – 134 p.
33. Olympic Museum. Paris 2024, parade uniform of the Mongolian delegation, worn by Munkhjantsan Ankhtsetseg [Electronic resource] // Olympic Museum Artefacts. – Lausanne: The Olympic Museum. – URL: https://olympic-museum-artefacts.zetcom.net/en/collection/item/183345/ (accessed: 22.07.2026).
34. Буксиков С. Игры кочевников: как зарождались традиции и кто стоит за их воплощением в РК // *Комсомольская правда — Казахстан*. 2024. 18 сент. URL: https://www.kp.kz/daily/27691/5081689/ (дата обращения: 22.07.2026).

«ВИЗУАЛДЫ САЛАДАҒЫ МӘДЕНИ САЯСАТ: ДАМУ ҮРДІСТЕРІ МЕН ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ» БӨЛІМІНЕ АННОТАЦИЯ

Бұл бөлімде визуалды феноменге мәдени мағыналарды өндірудің, таратудың және репрезентациялаудың дербес құралы ретінде, сондай-ақ оның қазіргі мәдени саясат міндеттерін жүзеге асырудағы рөліне баса назар аударылады.

Бірінші бөлімше Қазақстандағы жарнамалық дискурстың қалыптасу ерекшеліктерін, отандық брендтердің визуалды бірегейлігін қалыптастыру тәсілдерін және коммерциялық коммуникацияда мәдени кодтарды пайдалану тетіктерін талдауға арналған. Бұл материалда қазақстандық жарнаманы дискурстық, семиотикалық және мультимодалды жүйе ретінде пайымдауға талпыныс жасалған.

Бөлімше авторы ұлттық визуалды кодтардың коммерциялық коммуникация аясында қалай трансформацияланатыны және оларды қолданудың заманауи бірегейлікті қалыптастыруға, сондай-ақ тұтастай алғанда Қазақстанның визуалды бейнесін жасауға қалай ықпал ететіні туралы мәселені пайымдауға едәуір жақындаған деуге болады.

Екінші бөлімшеде Қазақстанның медиаортасын ұйымдастыру ерекшеліктері және цифрлық, телевизиялық, интернет және әлеуметтік медиадағы визуалды кодтардың қызмет ету ерекшеліктері қарастырылады. Бейне, графика, типографика, символика, түс пен композиция арқылы қоғамдық және мәдени түсініктерді қалыптастыру тәсілдері талданады.

Визуалды коммуникацияның цифрлық трансформациялану үдерістеріне, дәстүрлі және жаһандық визуалды модельдердің өзара ықпалдасуы мен гибридтенуіне, сондай-ақ медиакеңістікте ұлттық бірегейлікті репрезентациялау мәселесіне ерекше назар аударылады.

Келесі бөлімшеде зерттеу нысаны ретінде музей, нақтырақ айтқанда, оның заманауи визуалды нарративтері қарастырылады. Қазіргі музей – көрерменнің тарихи-мәдени нарративтің бір бөлігіне айналуына мүмкіндік беретін визуалды коммуникацияның белсенді субъектісі.

Осыған байланысты экспозициялардың визуалды драматургиясы мен мәдени нысандарды интерпретациялау тетіктері маңызды зерттеу мәселесіне айналады. Бөлімше авторы әлемнің бірқатар жетекші музейлерінің қызметін талдау негізінде Қазақстанның заманауи музей кеңістігін өзектендіруге мүмкіндік беретін визуалды стратегиялардың бірқатар бағыттарын ұсынады.

Соңғы бөлімшеде визуалды өндірістің әртүрлі салаларын қарастыру нәтижелері қорытындыланып, Қазақстанның заманауи визуалды бейнесін қалыптастыру тетіктерін айқындауға назар аударылады.

Мұнда елді танытудың мемлекеттік, институционалдық, медиалық, музейлік және коммерциялық тәжірибелері, сондай-ақ ұлттық мәдени кодтар мен жаһандық визуалды үрдістердің арақатынасы қарастырылады. Осы негізде визуалды саладағы мәдени саясатты дамытудың перспективалық бағыттары айқындалады.

Жалпы алғанда, бөлім визуалды феноменді қазіргі мәдени саясаттың маңызды ресурсы ретінде кешенді пайымдауға бағытталған. Бұл тұрғыда елдің визуалды бейнесін қалыптастыру күрделі әрі көпдеңгейлі үдеріс ретінде қарастырылып, оны мемлекеттік мәдени саясат аясында жүйелі түрде реттеу қажеттілігі айқындалады. Жарнамалық, медиалық, музейлік және жалпыұлттық деңгейлерді сабақтастықта қарастыру Қазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансформацияның негізгі үрдістерін анықтауға мүмкіндік береді.

Қазақстанның визуалды мәдениетін одан әрі дамыту ұлттық визуалды кодтарды жүйелі түрде зерттеуді, құжаттауды және цифрландыруды, визуалды сауаттылықты арттыруды, мәдени символикамен жұмыс істеудің кәсіби тетіктерін қалыптастыруды, сондай-ақ ұлттық визуалды кодтарды білім беру, музей қызметі, медиа, дизайн, жарнама және креативті индустриялар салаларына кіріктіру үшін қажетті жағдайлар жасауды көздейді.

ABSTRACT FOR THE SECTION ‘CULTURAL POLICY IN THE VISUAL SPHERE: TRENDS AND PROSPECTS’

This section focuses primarily on the phenomenon of the visual as an independent tool for the production, transmission and representation of cultural meanings, as well as its role in achieving the objectives of contemporary cultural policy.

The first sub-section is devoted to an analysis of the characteristics of the formation of advertising discourse in Kazakhstan, the methods used to construct the visual identity of domestic brands, and the mechanisms for utilising cultural codes in commercial communication. This article presents an attempt to conceptualise Kazakhstani advertising as a discursive, semiotic and multimodal system.

It appears that the author of this sub-section has come close to understanding how national visual codes are transformed in commercial communication and how their use influences the construction of contemporary identity and the visual image of Kazakhstan as a whole.

The second sub-section explores the characteristics of the organisation of the Kazakhstani media landscape and the specific ways in which visual codes function across digital, television, online and social media. It analyses the ways in which social and cultural perceptions are shaped through imagery, graphics, typography, symbolism, colour and composition.

Particular attention is paid to the processes of digital transformation in visual communication, the hybridisation of traditional and global visual models, and the issue of representing national identity in the media landscape.

In the following subsection, the focus of the study is the museum, or more precisely, its contemporary visual narratives. The contemporary museum is an active agent of visual communication, helping the visitor to become part of the historical and cultural narrative.

Consequently, the issue of the visual dramaturgy of exhibitions and the mechanisms for interpreting cultural artefacts becomes crucial. Based on an analysis of the activities of a number of the world’s leading museums, the author of this sub-

section has developed a number of approaches in the field of visual strategies that enable the modern Kazakhstani museum landscape to be brought up to date.

Finally, the last sub-section summarises the findings from the examination of various spheres of visual production and aims to identify the mechanisms shaping Kazakhstan's contemporary visual image.

It examines state, institutional, media, museum and commercial practices of representing the country, as well as the relationship between national cultural codes and global visual trends. On this basis, promising directions for cultural policy in the visual sphere are identified.

Overall, this section aims to provide a comprehensive analysis of the visual as a key resource in contemporary cultural policy, where the shaping of a country's visual image is a complex, multi-layered process that must undoubtedly be regulated by state cultural policy. A systematic examination of the advertising, media, museum and national levels enables us to identify the main trends in the transformation of Kazakhstan's visual culture. Its development requires the systematic study, documentation and digitisation of national visual codes, the promotion of visual literacy, the establishment of professional mechanisms for working with cultural symbols, and the creation of conditions for its integration into education, museum activities, the media, design, advertising and the creative industries.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Иллюстрации к подразделу «Visual Studies в искусствоведении Казахстана: развитие современного теоретического дискурса»

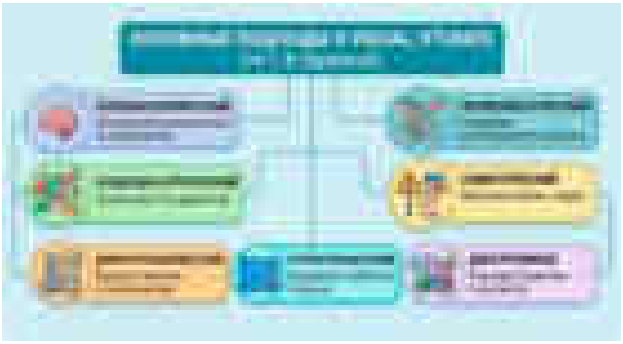


Схема 1. Классификация научных подходов Visual Studies



Рисунок 1. Д. Шаббаш. Арт-проект «Чем платить за воздух?». Источник: air.org.kz



Рисунок 2. Ғалым Смағұлұлы из серии «Карикатура сөйлесін». Источник: internews.kz



Рисунок 3. Н. Рахманова. Из серии цифровых произведений "originem". Источник: https://www.gmirk.kz



Рисунок 4. Н. Рахманова. Из серии цифровых произведений "originem" Источник: https://www.gmirk.kz

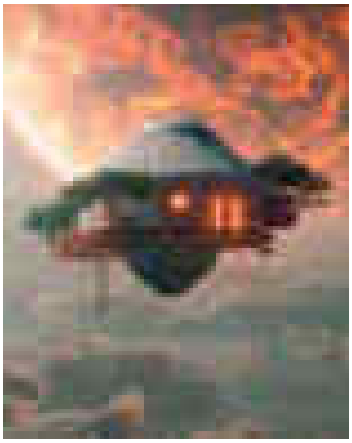


Рисунок 5. Работа Данабола Бирлесбека, 2024 г. Источник: Nurbossynova, B., Saitova, G., Tchitchileishvili, M. [42]



Рисунок 6. Работа Самал Кантар «Жалмауыз кемпір». Источник: https://www.bestiary.us

Иллюстрации к подразделу «Репрезентация региональной и родоплеменной идентичности в казахском традиционном ковровом искусстве»

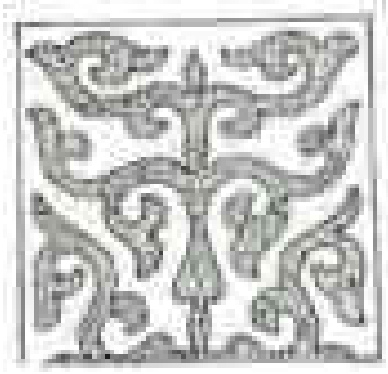


Рисунок 1. Тармақты мүйіз – ведущий мотив сырмаков восточных и юго-восточных районов Казахстана (Муканов, 1981: 151)

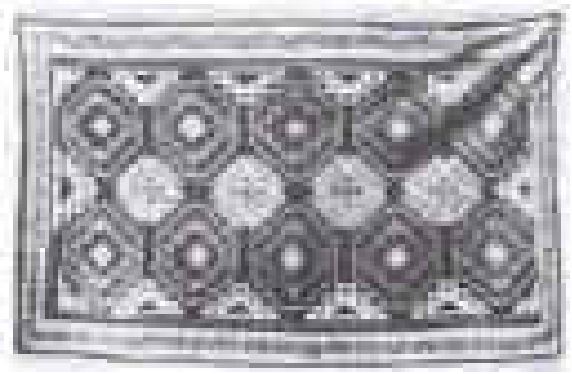


Рисунок 2. Ворсовый ковер. Тургай. Южный Казахстан. Конец XIX в. (Ларина, 2007: 66)



Рисунок 3. Фрагмент безворсового ковра с тургайским мотивом «алты ауыл» (Джанибеков, Культура казахского 68). Шерсть, ткачество. Начало XX в. Тургайская область. Тургайский областной историко-краеведческий музей. Инв. № 560

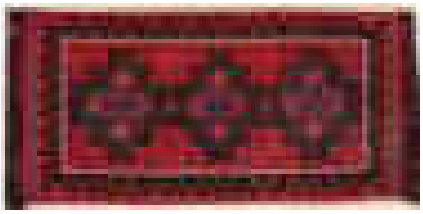


Рисунок 4. Ковер безворсовый «торғай түрі» (Джанибеков, Культура казахского 84). Мастерица С. Омарбекова. 1974. Шерсть, ткачество. Тургайская область, г. Аркалык

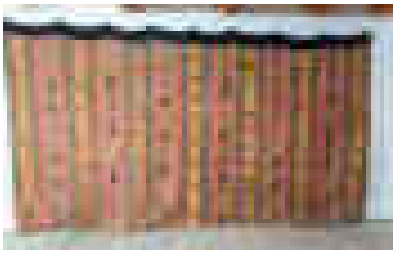


Рисунок 5. Жетісай кілем. Фонд Отрарского музея-заповедника

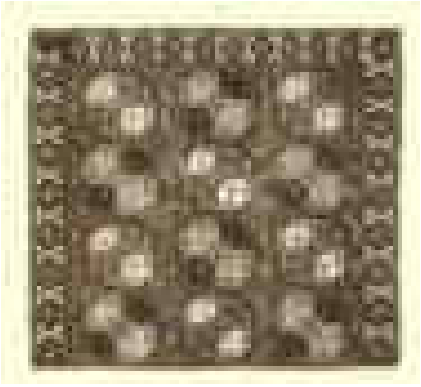


Рисунок 6. Треть паласа из Карши из альбома А. Боголюбова (XVII)

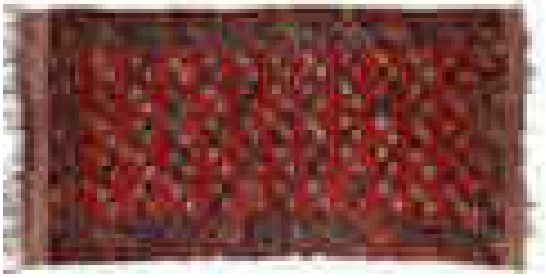


Рисунок 8. Ковер ворсовый «сыр кілем» («қоңыраткілем»). 1-я пол. XX в. 160х335 см. КП 879 фонд ЦГМ РК (Алимбай 61)

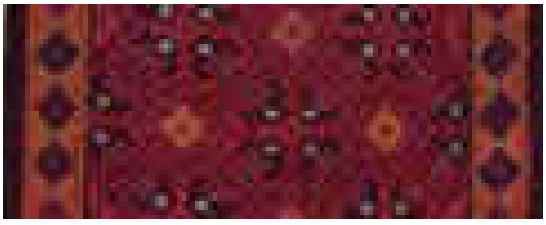
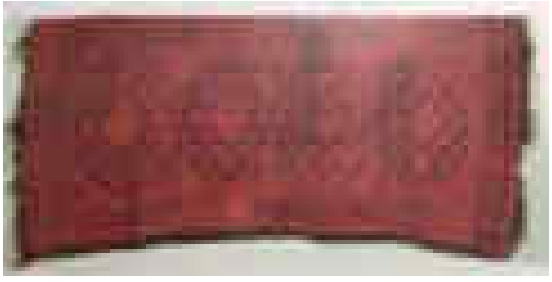


Рисунок 9. Фрагмент безворсового ковра «адай кілем» (Джанибеков, Культура казахского 88). Шерсть, ткачество. Середина XX в. Мангышлакская область, г. Форт-Шевченко



Рисунок 7. Фрагмент ворсового ковра «сыр кілем» (Джанибеков, Культура казахского 92). Шерсть, ткачество. Конец XVIII в. Южный Казахстан. Фонд музея-заповедника Азрет Султан. Инв. № 71.



Иллюстрации к подразделу «Визуальная и вербальная фиксация костюмных комплексов традиционной одежды по наблюдениям Д. Кэстля в 1736 году»



Рисунок 1. Д. Кэстль. Султан Ералы, бухарский ахун и главный слуга султана Кудер батыр в полном вооружении. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1998: илл. I)

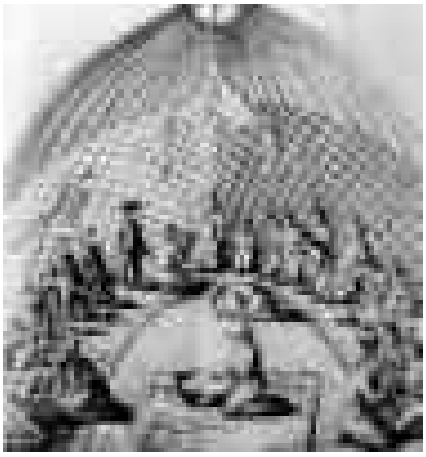


Рисунок 2. Д. Кэстль. Аудиенция Кэстля у хана. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1998: илл. III)



Рисунок 3. Д. Кэстль. Портрет хана Абулхаира. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1998: илл. XIII)

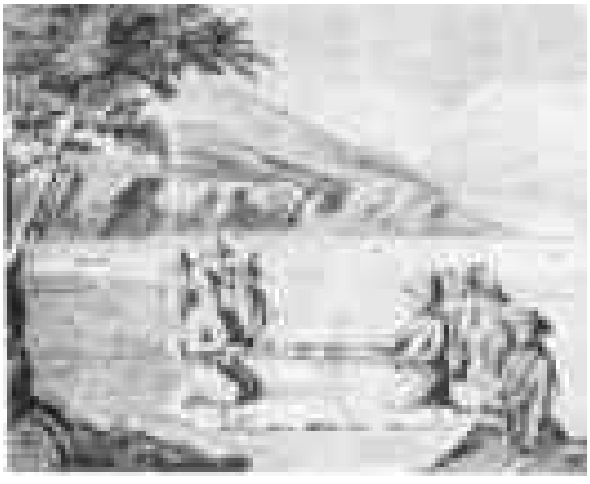


Рисунок 4. Д. Кэстль. Гадание для определения правильности избранного путешественниками пути. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1741: илл. V)



Рисунок 5. Д. Кэстль. Приветствие казахов. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1998: илл. X)

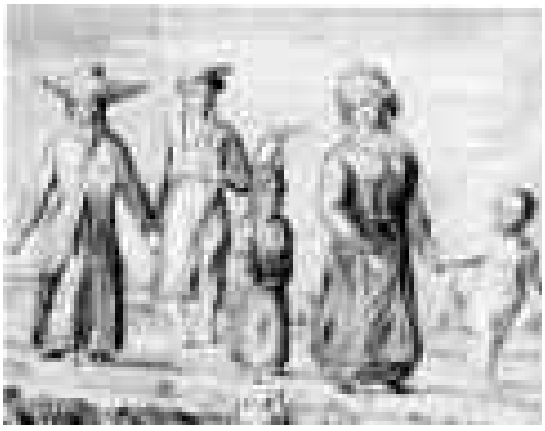


Рисунок 7. Д. Кэстль. Супруга хана. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1741: илл. XI)



Рисунок 6. Д. Кэстль. Аудиенция Кэстля у ханши, которой он передаёт подарки. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1998: илл. IV)



Рисунок 8. Д. Кэстль. Перекочевка казахской семьи. Источник: Джон Кэстль (Кэстль 1741: илл. XII)

Иллюстрации и таблицы к подразделу «Женский головной убор как система визуального кодирования родоплеменной идентичности
(на примере кимешек и киймешек)»



Рисунок 1. Киймешек алды. Государственный музей истории и культуры Республики Каракалпакстан



Рисунок 2. Киймешек. Государственный музей истории и культуры Республики Каракалпакстан



Рисунок 3. Ак киймешек алды. Государственный музей истории и культуры Республики Каракалпакстан



Рисунок 4. Женские статуи с ребенком (из книги С. А. Плетневой «Половецкие каменные изваяния», 1974: 75)

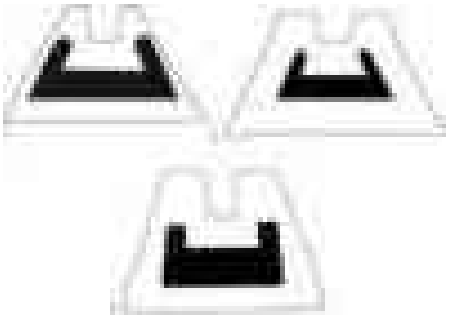


Рисунок 5. Варианты орта кара на киймешек алды. Государственный музей искусств им. И. В. Савицкого Республики Каракалпакстан

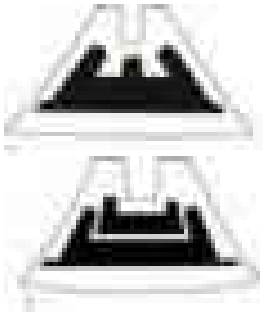


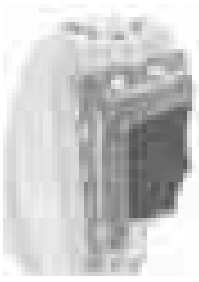
Рисунок 6. Варианты орта кара на киймешек алды. 6.1.Кунградский район; 6.2. Кегейлийский район

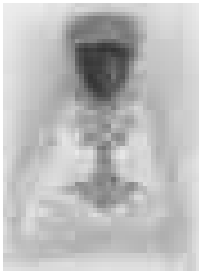
Таблица 1. Родоплеменные отличия казахских кимешек по И. В. Захаровой и Р. Д. Ходжаевой
(по технологии изготовления)

Племя\Род	Конструктивно-технологические особенности
Восточный Казахстан	
Кереи и найманы называли кимешек жаулыком	Кимешек у них был небольшого размера без маковки и налобника. По конструкции схож с кимешеком женщин Старшего жуза. Выкраивался из цельного куска ткани и шов шел по спине от макушки до конца задней лопасти. «Хвост» мог быть с тупым или прямым углом, либо округленный.
Центральный Казахстан	
Западный район Акмолинской области	
Аргыны и найманы западного района называли орама кимешек\орама жаулык	Орама кимешек считается наиболее архаичной формой. Он представлял собой скроенный кусок ткани с вырезом для лица без шва. При одевании он был похож на обычный кимешек: спереди он закрывал грудь, а сзади большая лопасть спускалась до пят. Конец лопасти оформлялся закругленно.
Северный и Центральный Казахстан	
Аргыны, найманы и кереи	Покрой кимешек сшивался из отдельно скроенных передней и наспинной частей. Передняя часть с наголовником имела вид трапеции или сложного многоугольника. Наспинная часть имела форму ромба. Одна из сторон – один острый угол сшивался с боковыми сторонами передней части. Противоположный угол ромба, образовывал заднюю лопасть головного убора. В деталях и размерах существовали различия. У аргынов кимешек большого размера с отдельной макушкой. Спинная часть заканчивалась закруглением или обрезался прямо (чаще он был с тупым концом). У найманов кимешек был небольшим и без макушки. По большей части кимешек аргынов близок каракалпакскому.

Южный Казахстан	
Туркестанская область	
Коныpат (мангкытай и жаугашты)	Выкройка этого кимешек схожа с орама. Он выкраивался из одного куска ткани и сшивался одним боковым швом. Делался вырез для лица, а хвост оформлялся закругленным. На макушке оставлялось незашитое отверстие, к нему спереди пришивали прямоугольник из той же ткани. Этот кусок откидывался назад и закрывал отверстие на макушке.
Сырдарьинский регион	
Сырдарьинские казахи Среднего и Младшего жузов имели несколько типов кимешек, который от базовой конструкции отличался некоторыми деталями.	I тип. Изготавливался из прямоугольного куска ткани, его ширина была вдвое меньше длины. Этот кусок ткани складывали пополам в виде квадрата двумя слоями ткани. Один квадрат служил наспинной частью и «хвостом» кимешек. Передний слой ткани срезали по диагонали. Срез мог быть не прямым, чаще его оформляли полукругом. В верхнем углу вырезалось отверстие для лица: овальное, квадратное или треугольное, но всегда широкое. Части сшивались единственным боковым швом. Угол, приходившийся на макушку, немного срезали, и материю здесь сбаривали или пришивали отдельно скроенную круглую тебе. Кимешек такой формы был обычно небольшим и «хвост» его недлинным (Сухарева, Ходжаева 1964: 116).
	II тип. Выкраивается из цельного куска материи, но шов обязательно идет по спине: от макушки до конца задней лопасти. Выкройка представляла собой равнобедренный треугольник, где верхний тупой угол приходился на голову; здесь делали вырез для лица. Покрой имел различные варианты: в развернутом виде он имел иногда форму полукруга, который сгибали пополам и сшивали по диаметру. Или он был в форме ромба. Также такой кимешек выкраивался и из двух одинаковых половин, сшиваемых посредине в нагрудной части и по спине. Разнились кимешек такого типа по размерам, форме наголовной части и конца задней лопасти (Сухарева, Ходжаева 1964: 116).
	III тип. В Кызылординской области преобладал кимешек небольшого размера. Длина его была немного ниже талии с остроугольным хвостом. Вырез для лица делался в виде щели, а наголовник был без отдельного налобника и макушки (Сухарева, Ходжаева 1964: 116).
	IV тип. Бурмели кимешек бытовал у женщин рода ыстык Младшего жуза. Его передняя часть была в виде прямоугольника, а задняя в виде квадрата. Один из углов спинной части образовывал хвост, а противоположный пришивался к двум коротким сторонам прямоугольника. Верхняя длинная сторона прямоугольника сбаривалась, она оказывалась под подбородком. Сверху пришивалась макушка. Такой кимешек держался на голове с помощью завязок.
Алматинская область	
Жалаир	Чаще кимешек шился без тобе. Бытовали праздничный и будничный вид. Последний был меньшим по размеру. На кимешек нашивались все украшения с девичьего нагрудника.

Таблица 2. Казахский кимешек из коллекции Т. Султана (родоплеменные отличия в декоре)

Племя\Род	Визуальный вид	Особенности декора
Кимешек рода Албан из коллекции Т. Султана. Алматинская область, 1960 г.		Богатый декор кимешек обрамляет вырез для лица по всему абрису, приобретая форму четырехугольника. Рельефная вышивка состоит из нескольких цветов: красный, розовый, фиолетовый и коричневый. По краю вышивки нашиты металлические маленькие фигурки в виде цветка с четырьмя лепестками. Сразу после вышивки мастерица расположила трехрядовую нить из коралла, перламутра и серебряных бляшек квадратной и четырехугольной формы. Следующую полосу занимает декоративный элемент в виде шва шатырма, после которого оформлена еще одна декоративная линия, но уже в два ряда, сочетающих коралл, перламутр и металлические бляшки. Некоторые места оформлены машинной строчкой.
Кимешек рода Албан. Автор Т. Султан. 2018 г.		Этот образец представляет собой полный комплект: кимешек с тюрбаном. Декор сочетает в себе вышивку крестом, нити бус с металлическими бляшками и декоративные швы. Весь декор оформлен композиционно в виде прямоугольника. Модель характеризуется очень высоким и объемным тюрбаном.
Кимешек рода Жалаир из коллекции Т. Султана. Область Жетысу. Начало XX в.		Декоративное оформление этого вида кимешек также тяготеет к прямоугольнику. Вышивка выполнена в геометрическом стиле крестом. По краям ближе к лицу нашиты маленькие четырехлепестковые бляшки, а после вышитой полосы трехрядовая полоска бусин коралла в сочетании с прямоугольными бляшками. На макушке по кругу пришиты бусинки, мелкие бляшки, пуговицы. Также присутствует декоративная строчка красным цветом.
Кимешек рода Жалаир. Автор Т. Султан. 2020 г.		Этот образец представляет собой полный комплект: кимешек с тюрбаном. Тюрбан высокий и объемный. Декор головного убора богатый и состоит вышивки крестом в геометрическом стиле, традиционными для данного типа кимешек рядов коралла и металлических фигурных бляшек. Далее идет декоративный строчный шов в виде орнамента сынар муиз. Отдельно по прямоугольному абрису нашиты бляшки с интервалом.

Кимешек рода Дулат. Автор Т. Султан. 2020 г.		Этот образец не менее интересен своим декором. Тюрбан традиционного белого цвета высок и объемен. Вся декоративная композиция также тяготеет к прямоугольной форме. Вышивка выполнена крестом: основной узор жулдызша, заключенный в многоугольник сочетается по краям с узором ала курт. За полоской вышивки следует ряд коралла с бляшками, затем декоративная строчка и снова ряд кораллов с бляшками. На концах декоративного прямоугольника вышиты три тумара в геометрическом стиле.
Кимешек рода Суан. Область Жетысу 1960 г.		В этом образце более всего привлекает форма тюрбана, которая имеет форму в виде колокола. Вышивка выполнена гладью и имеет растительный характер. Интервально сделана декоративная строчка в виде перекрестных, прямых и волнообразных линий. Весь декор тяготеет к прямоугольнику.
Кимешек и шылауыш рода Кызай (племя Найман). Автор Т. Султан. 2024 г.		На этом образце декор кимешек представлен богатым растительно-цветочным орнаментом. Лобная часть украшена свивающимися рядами бусинок. Основная колористическая гамма – розово-малиновый цвет.

Иллюстрации к подразделу «Авторская войлочная таписсерия Казахстана как объект Visual Studies: трансформация визуального образа и культурных смыслов»



Рисунок 1. Легенда. Мурат Калкабаев. Войлок. Техника инкрустации. 1978.



Рисунок 2. Мастерицы. Мурат Калкабаев. Войлок. Техника текемет. 1979.



Рисунок 3. Қалыңдық – Невеста. Калкабаев Канат. 1994. ЮКОМ кп15935, кооф2061.



Рисунок 4. Жаз мотивтері – Весенние мотивы. Уметов Джумабай. Войлок. Техника текемет. 1976. Фото С. Сураганова



Рисунок 5. Покоритель. Куттыбек Жакыпов. Войлок. Техника текемет. 1986-2013.



Рисунок 6. Ғалам – Галактика. Бапанова Сауле. Войлок, шелк, камни. Техника текемет, смешанная техника. 2016.

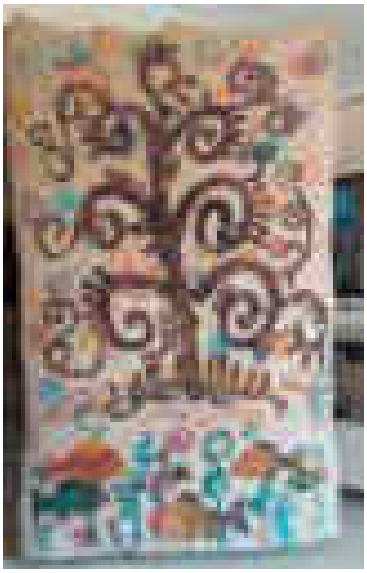


Рисунок 7. Үш әлем – Три мира. Ахметова Мадина. Войлок. Техника текемет, смешанная техника.



Рисунок 8. Киіктек дайылы – Ураган сайгаков. Замзегуль Оралбаева. Правая часть триптиха. 2009. Фото С. Сураганова.

Иллюстрации к подразделу «Ковер как медиум культурной памяти: визуальные стратегии современных художников»



Рисунок 1. Алибай Бапанов. Забытый тұлпар, 2021. Фотография из личного архива художника



Рисунок 2. Алибай Бапанов. Архетипы, 2020. Фотография из личного архива художника

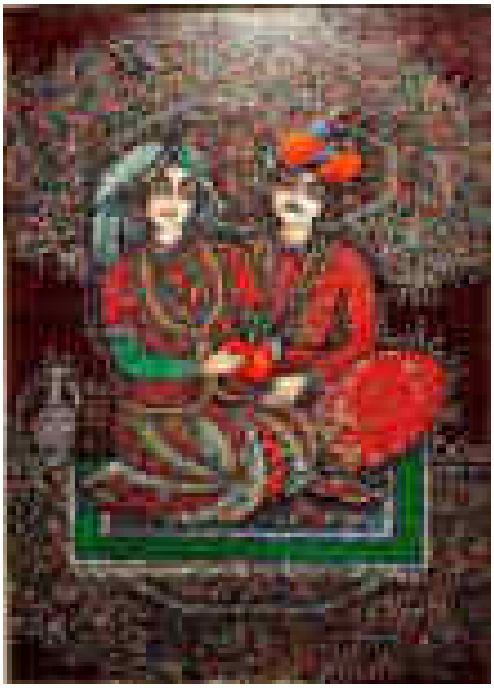


Рисунок 3. Ариф Гусейнов. Tale of Two Hearts, 2024-2025. Фотография Жанерке Шайгозовой



Рисунок 4. Ариф Гусейнов. Cutting the carpet of the Loom, 2024-2025. Фотография Жанерке Шайгозовой



Рисунок 5. Асель Сабыржанкызы. Жер-Ана. 2023. Фотография из личного архива художницы

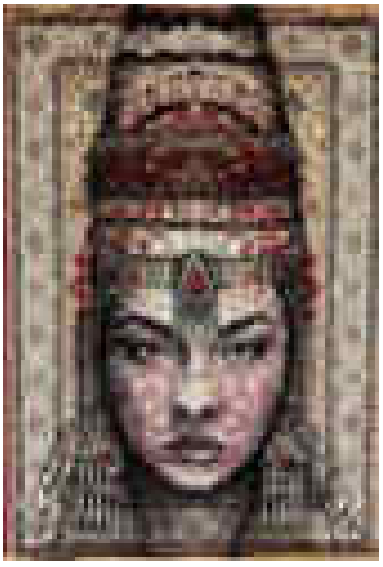


Рисунок 6. Асель Сабыржанкызы. Бопай ханым. 2023. Фотография из личного архива художницы



Рисунок 7. Гулназым Омирзак. «Айлы кеш». 2022. Фотография из личного архива художницы



Рисунок 8. Фаиг Ахмед. Ковер 10 (-35). Фотография из личного архива художника



Рисунок 9. Фаиг Ахмед. Gautama. Источник: agakhanmuseum.org



Рисунок 10. Фарид Расулов. Лев в ковровой комнате. 2022. Фотография из личного архива художника

Иллюстрации к подразделу «Современный казахстанский мурал: ключевые семиотические коды»



Рисунок 1. Авторы: Художники стрит-арт агентства Tigrohaud Crew (Ержан Танаев и Али Закир), рук-ль проекта Елнар Базыкен. Объект был создан в рамках международного фестиваля уличного искусства Urban Art (ул. А. Кравцова). г.Астана, улица Биржан Сала, дом 3. Источник: https://www.zakon.kz/

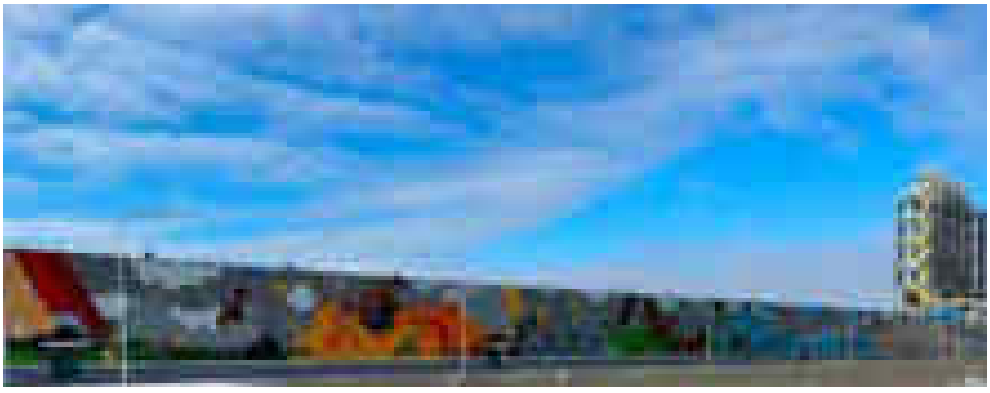


Рисунок 2. Мурал «Фауна региона». Авторы: группы ART STREET Atyrau и See Art, г. Атырау фасады газохимического комплекса KPI (Kazakhstan Petrochemical Industries Inc.). https://sknews.kz



Рисунок 3. Автор – Толеген Дарбаев. Мурал «Жеті қазына», г. Актобе, ул. Братьев Жубановых, д. 284. Фото Т. Дарбаева. Источник: @gazeta_diapazon.



Рисунок 4. Мурал «Ақтөбе құтты мекен», г. Актобе, 11-й микрорайон, 112. Худ. Ержан Танаев и Али Закир (Tigrohaud crew). 2017. Фото Ержана Танаева. Источник: https://vk.ru/wall-73330358_198122



Рисунок 5. Мурал-подарок в г.Алматы, ул. Таира Жарокова, 249. Автор худ. Анастасия Амелина совместно с гр. «Amelin Art». Источник: https://amelin-art.kz/nashy-raboty#works-fancy-8

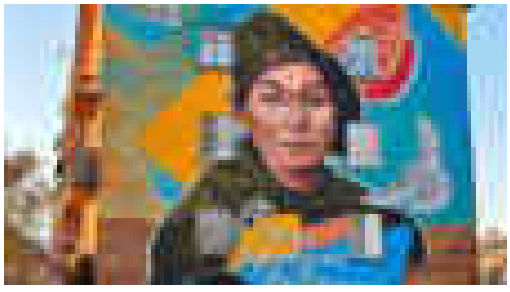


Рисунок 6. Мурал А. Нурбекова, г. Усть-Каменогорск. Источник: https://tengrinews.kz/

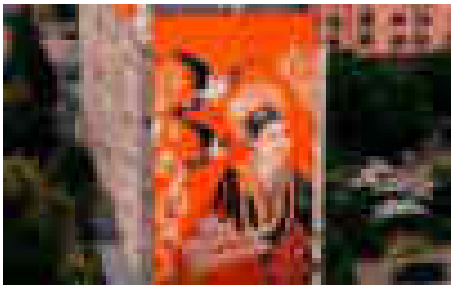


Рисунок 7. Работа ТОО «LEANQOR, Алматы. Самал-3, 21. Источник: https://www.inform.kz/

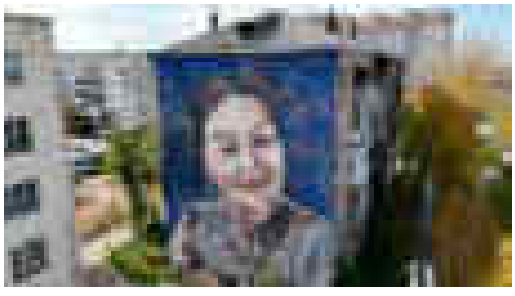


Рисунок 8. Автор А. Исажанов, Астана, ул. Конституции, 25. Фото пресс-службы акимата Астаны. Источник: https://www.inastana.kz/



Рисунок 9. Мурал «Любить, а не бить». Автор идеи и концепции К. Бейсеков, эскиз А. Смак, г.Алматы, ул. Розыбакиева, 218А. Источник: https://kz.kursiv.media/2025-04-02/lfst-devy-mural-almaty/

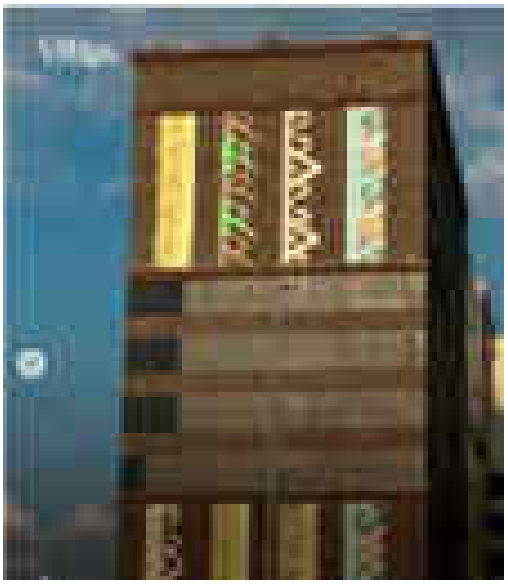


Рисунок 10. ЖК «Орнамент», г.Астана. Источник: https://www.instagram.com/p/DMiJLdZtIQ0/?img_index=13



Рисунок 11. Мурал «История Казахстана». г. Лисаковск, 6-й м-н, 43. Худ. Ренат Елубаев. Фото Александр П. Источник: https://yandex.kz/.



Рисунок 12. Худ. Али Закир, Ержан Танаев. 2018 г., г. Костанай, пр. Абая, 2а. Источник: https://tengrinews.kz/



Рисунок 13. г.Семей. Худ. Амелина Анастасия, Александр Съемщиков (гр. Amelin.Art). Источник: https://amelin-art.kz/nashy-raboty#works-fancy-20



Рисунок 14. Худ. Амелина Анастасия, Александр Съемщиков (гр. Amelin.Art). 2017 г., г.Семей.



Рисунок 15. Мурал «Шаңырақ». Худ. арт-группа AIR G (Георгий Ли (Daris) и Игорь Анисимов). г. Астана, ул Карталинская 5/1. 2024 г.





Рисунки 16-17. Мурал «Ожидание» до (2019) и после восстановления, г. Алматы, ул. Сейфуллина, 565. Худ. Сауле Сулейменова и Куаныш Базаргалиев (творческий дуэт КуБа). Фото С. Сулейменовой и из архива пресс-службы акима Алматы. 2023 г. Источники: https://time.kz/, https://adyrna.kz



Рисунок 18. Мурал «Қазақстан халықтарының бірлігі». Студия художественной росписи «Amelin Art» (рук. Анастасия Амелина). г. Семей, ул. Мәңгілік Ел, 49, 2023 г. Источник: https://amelin-art.kz/muraly https://amelin-art.kz/nashy-raboty#works-fancy-5

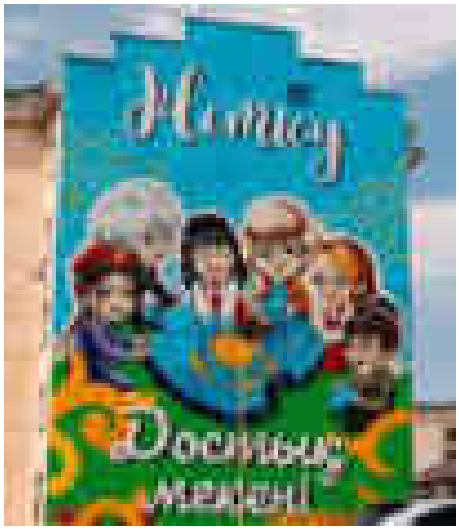


Рисунок 19. Мурал, посвященный 30-летию Ассамблеи народа Казахстана, г. Талдыкорган, м-н «Каратал», 18/2. Автор – Еркегали Имангали. Проект реализован группой молодых казахстанских мастеров. Фото Жеңіс Ысқабай. Источник: https://www.gov.kz/memleket



Рисунок 20. Мурал «Таза Қазақстан». Заказчик и организатор проекта – акимат столичного района Нура совместно с Центром урбанистики, г. Астана, ул. Сыганак, 1. Авторы неизвестны. Источник: https://www.gov.kz/memleket/



Рисунок 21. Худ. Али Закир, г. Алматы, микрор-н Мамыр. 2017 г. Источник: https://www.inform.kz/ru

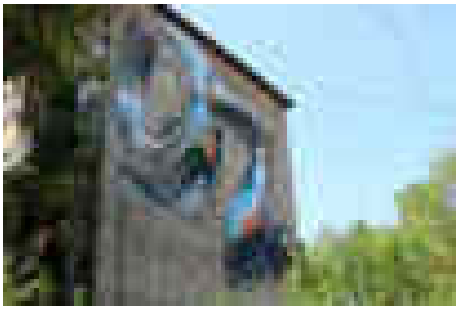


Рисунок 22. Мурал «QZ». Автор - британский стрит-арт художник Jay Fanakapan, г. Алматы, дом на пересечении улиц Курмангазы-Пушкина. Источник: https://www.inform.kz/ru

Иллюстрации к подразделу «Этнические нарративные дискурсы в современном искусстве гобелена (на примере творчества Б. Досжанова)»

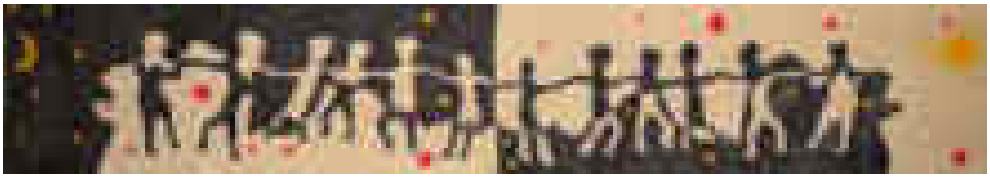


Рисунок 1. Б. Досжанов. Танец. Панно. Шерсть. Ручное валяние. 56х150. 2010. Источник: фото Б. Досжанова



Рисунок 2. Б. Досжанов. Жизненный путь. Чий. Шерсть, сухие стебли степного тростника, мулине. Ручное плетение. 45х110. 2010. Источник: фото Б. Досжанова



Рисунок 3. Б. Досжанов. Поединок. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 160х85. Источник: фото О. Алхарова



Рисунок 4. Б. Досжанов. Сила очага. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 150х230. 2011. Источник: фото. О. Алхарова



Рисунок 5. Б. Досжанов. Созерцатель времени. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 100х105. 2012. Источник: О. Алхарова



Рисунок 6. Б. Досжанов. Ашина. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 110х100. 2013. Источник: фото О. Алхарова



Рисунок 7. Б. Досжанов. Воин ветра. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 125х125. 2013 Источник: фото О. Алхарова

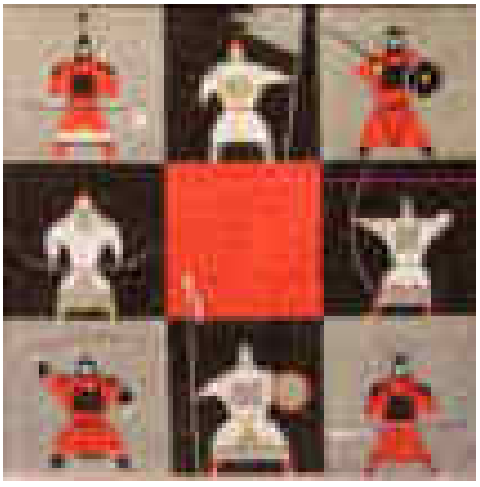


Рисунок 8. Б. Досжанов. Воины. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 130х130. 2013 Источник: фото О. Алхарова

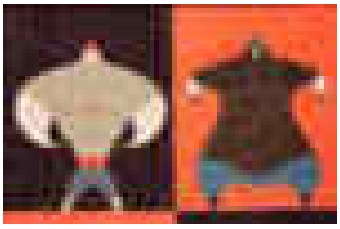


Рисунок 9. Б. Досжанов. Борцы. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 130х110. 2014. Источник: О. Алхарова

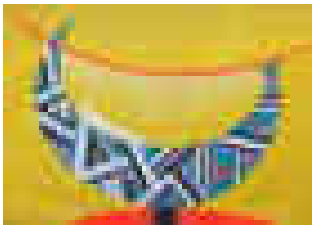


Рисунок 10. Б. Досжанов. Колыбельная. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 130х170. 2014. Источник: фото О. Алхарова



Рисунок 11. Б. Досжанов. Пророк или Мудрец. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 170х225. 2016. Источник: фото О. Алхарова



Рисунок 12. Б. Досжанов. Прикосновение. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 150х150. 2015. Источник: фото О. Алхарова



Рисунок 13. Б. Досжанов. Приобщенность. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 150х150. 2015. Источник: фото О. Алхарова

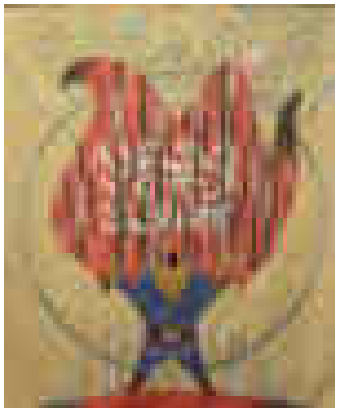


Рисунок 14. Б. Досжанов. Борец. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 130х170. 2017. Источник: фото О. Алхарова



Рисунок 15. Б. Досжанов. Воин Алаша. Гобелен. Шерсть, акрил, шелк. Ручное ткачество. 170х250. 2019. Источник: фото О. Алхарова

Иллюстрации к подразделу «Карикатура как практика визуального дискурса: репрезентации и художественные стратегии современного Казахстана»



Рисунок 1. Галым Боранбаев. Бобры. Источник: Cultuur.knokke-heist.be

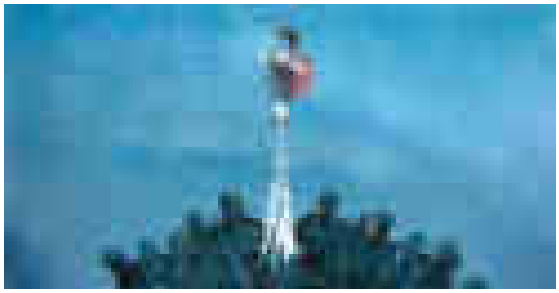


Рисунок 2. Галым Боранбаев. Знание – сила. Источник: Facebook.com

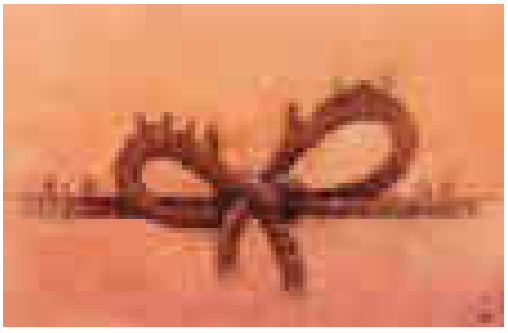


Рисунок 3. Галым Боранбаев. https://vapress.kz

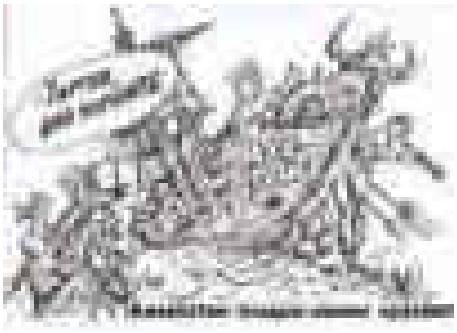


Рисунок 4. Бауыржан Избасаров. Азиопия. Источник: https://pda.anekdot.ru



Рисунок 5. Бауыржан Избасаров. Азия в опасности! Источник: https://pda.anekdot.ru



Рисунок 6. Мурат Дильманов. «Уятмен». Источник: https://cabar.asia

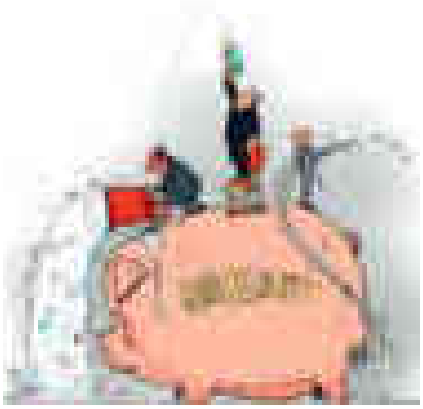


Рисунок 7. Мурат Дильманов. «Управление бюджетом». Источник: https://egemen.kz



Рисунок 8. Игорь Кийко. Язык межнационального общения. Источник: https://pikabu.ru

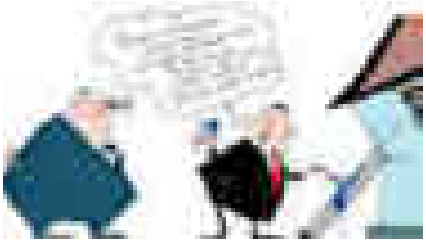


Рисунок 9. Ибрагим Кубеков. Источник: https://time.kz



Рисунок 10. Айдарбек Газизов. Источник: Буклет Международного конкурса карикатур «Новый мировой порядок» (2014)



Рисунок 11. Айдарбек Газизов. Источник: Буклет Международного конкурса карикатур «Новый мировой порядок» (2014)

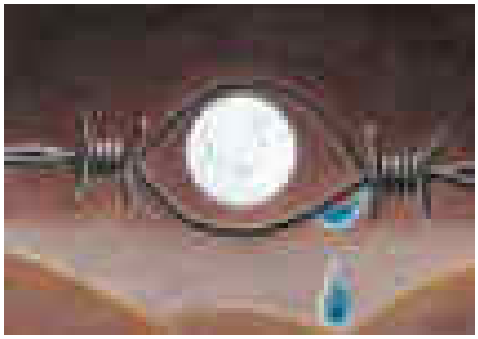


Рисунок 12. Айдарбек Газизов. Источник: https://malim.kz



Рисунок 13. Еркин Нуразхан. Источник: https://kzaif.kz



Рисунок 14. Владимир Кадырбаев. Источник: https://time.kz



Рисунок 15. Владимир Кадырбаев. Источник: https://time.kz



Рисунок 16. Владимир Кадырбаев. Источник: https://time.kz



Рисунок 17. Мухтар Сапаров. Источник: https://vestisemey.kz



Рисунок 18. Мухтар Сапаров. Источник: https://vestisemey.kz



Рисунок 19. Николай Веревочкин. Источник: https://kazpravda.kz



Рисунок 21. Қайрат Жәйірбекұлы «Құрақ көрпе». Источник: https://egemen.kz



Рисунок 23. Павел Уколов. О рае на земле. Источник: https://isla-de-muerta.com



Рисунок 20. Николай Веревочкин. Источник: https://kazpravda.kz



Рисунок 22. Павел Уколов. «Ақбұлақ 2011-2020». Источник: https://egemen.kz



Рисунок 24. Серик Кульмешкенов. Переговоры. Источник: https://cartoon.metro.ru

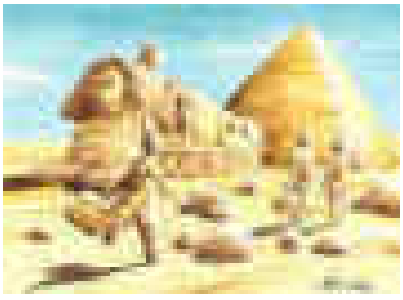


Рисунок 25. Серик Кульмешкенов. Египетский поезд... Источник: https://cartoon.metro.ru

Иллюстрации к подразделу «Арт-пространство Казахстана в цифровую эпоху: поиск нового художественного языка»

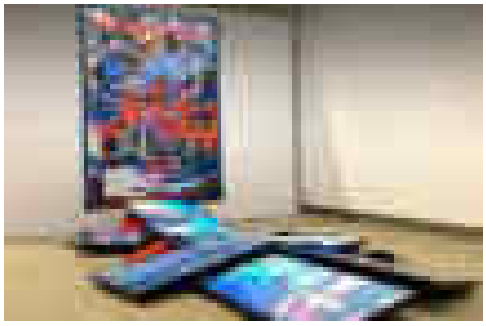


Рисунок 1. Алмагуль Менлибаева. «The Map of Nomadizing Reimaginings». Источник: https://www.theverge.com



Рисунок 2. Алмагуль Менлибаева. «Каспийские пальмы». Цифровое искусство. Струйная цифровая печать на архивной бумаге. Предоставлено Andakulova Gallery, Дубай. Источник: https://harpersbazaar.kz



Рисунок 3. Алмагуль Менлибаева. Cookies Police on the Silk Road, 2018. Цифровое искусство, струйная цифровая печать на архивной бумаге. Предоставлено Галереей American-Eurasian Art Advisors LLC. Источник: https:// harpersbazaar.kz

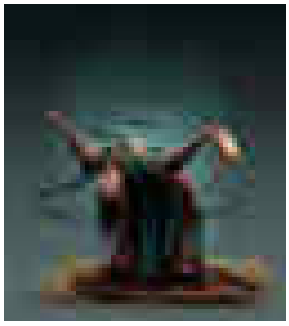


Рисунок 4. Любовь Комарова. Bruja Hvísla. Источник: https://www.yahoo.com

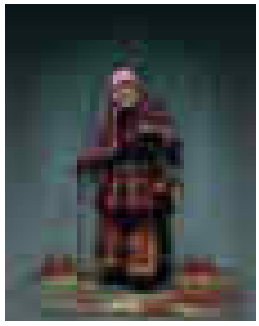


Рисунок 5. Любовь Комарова. Bruja Sjáandi. Источник: https://www.yahoo.com

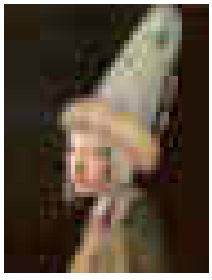


Рисунок 6. Данабол Бирлесбек. Girl with saukele. Источник: danabol

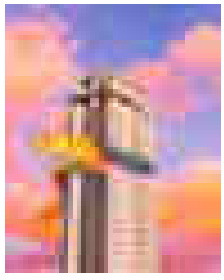


Рисунок 7. Данабол Бирлесбек. Kazakhstan Hotel. Источник: danabol



Рисунок 8. Магира Тлеубердина. Ayel x 14. Abaidyn 14 qara sozi. Источник: magnificum9

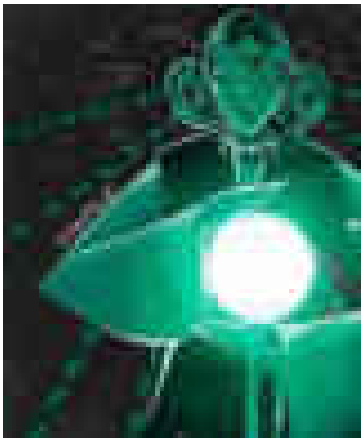


Рисунок 9. Магира Тлеубердина. Kazakh Goddess. Источник: magnificum9



Рисунок 10. Назым Толганбай. Источник: https://qazillustrators.kz

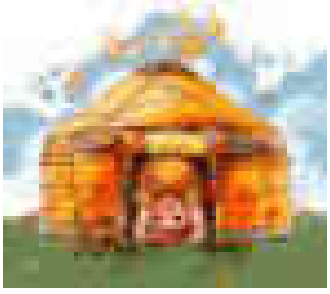


Рисунок 11. Назым Толганбай. Источник: https://qazillustrators.kz



Рисунок 12. Назым Толганбай. Источник: https://qazillustrators.kz

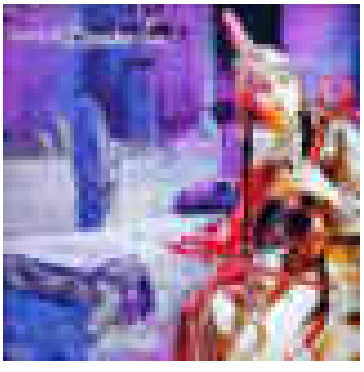


Рисунок 13. Серик Буксиков. Күйші-Бақсы Раушан Оразбай. Источник: artbuxikov



Рисунок 14. Серик Буксиков. Источник: artbuxikov

Иллюстрации к подразделу «Рекламный дискурс Казахстана: визуальные стратегии коммерческой коммуникации и продвижения брендов»



Рисунок 1. Рекламный объект Emergency SIM. Заказчик: Beeline Kazakhstan; агентство: GForce, 2024. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival



Рисунок 2. Ключевой визуал проекта BeshG by Altel. Заказчик: ALTEL Kazakhstan; агентство: Affect Kazakhstan, 2025. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival



Рисунок 3. Типографический образец гарнитуры NauryzRedkeds. REDKEDS CA, 2024. Источник: официальный сайт REDKEDS CA



Рисунок 4. Примеры применения гарнитуры NauryzRedkeds в цифровой и публичной коммуникации. REDKEDS CA, 2024. Источник: официальный сайт REDKEDS CA



Рисунок 5. Кадр из официального туристического видеоролика Kazakhstan. Very Nice! АО «НК Kazakh Tourism», 2020. Источник: официальный канал Kazakhstan Travel на YouTube



Рисунок 6. Ключевой визуал кампании Tender Homecomings. Заказчик: Mondelēz International / Milka; агентство: Ogilvy Ata. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival Awards 2024



Рисунок 7. Презентационный визуал проекта Mountennis. Заказчик: Beeline Kazakhstan; агентство: GForce Grey, 2024. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival



Рисунок 8. Наклонный теннисный корт проекта Mountennis на горном склоне Алматы. Заказчик: Beeline Kazakhstan; агентство: GForce Grey, 2024. Источник: The One Club for Creativity

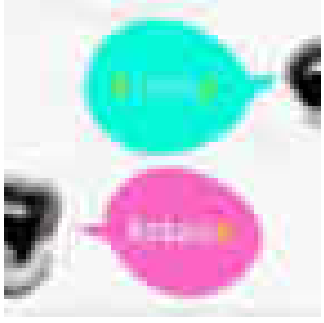


Рисунок 9. Ключевой визуал интегрированной кампании Our Roots, Our Route. Заказчик: inDrive, 2024. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival



Рисунок 10. Ключевой визуал кампании The National Sport of Kazakhstan. Заказчик: Ruh Fighting; агентство: GForce Grey, 2024. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival



Рисунок 11. Ключевой визуал кампании Don't Be a Man, представляющий заботу и участие мужчины в семейной жизни. Заказчик: UN Women / HeForShe Kazakhstan; агентство: TIDAM, 2022–2023. Источник: официальный конкурсный архив Jolbors Festival



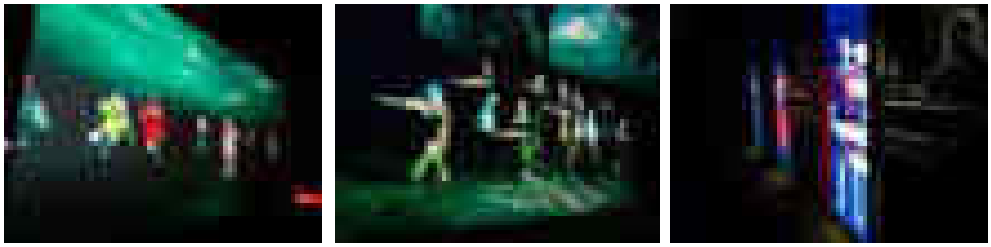
Рисунок 12. Восстановленная неоновая вывеска «Салтанат» в проекте Saltanat Light. Заказчик: Citix; агентство: GForce Grey, 2025. Источник изображения: пресс-служба Citix; публикация Harper's Bazaar Kazakhstan



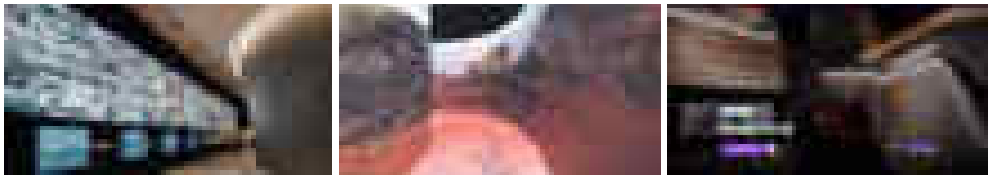
Рисунок 13. Городской цифровой экран проекта Saltanat Light, отображающий сообщение о зафиксированном случае бытового насилия. Заказчик: Citix; агентство: GForce Grey, 2025. Источник изображения: пресс-служба Citix; публикация Harper's Bazaar Kazakhstan

Иллюстрации к подразделу «Музей как объект Visual Studies: визуальный нарратив и производство культурных смыслов»

Таблица 3. Примеры визуализации нарративного дизайна



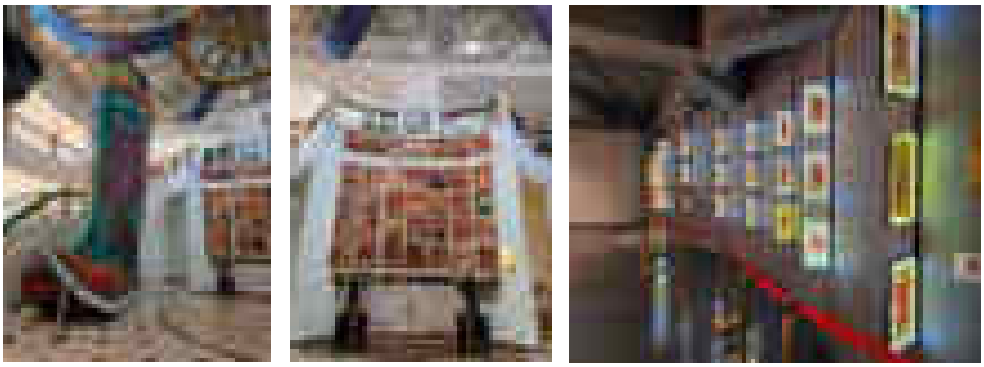
Музейный центр «Битва при Бэннокберне» (Шотландия)



Музей Центра мировой культуры короля Абдул-Азиза (Саудовская Аравия)



Музей Чингизхана (Монголия)



Экспозиция. Статуя Чингизхана (Монголия)



Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республика Тыва (Россия)

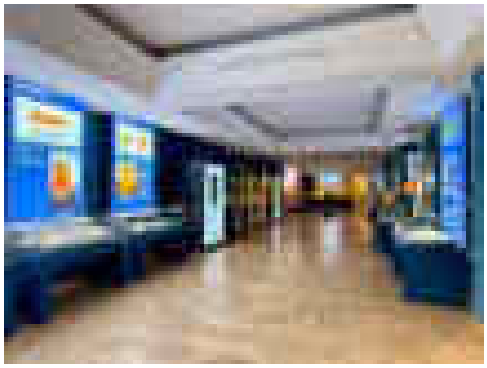


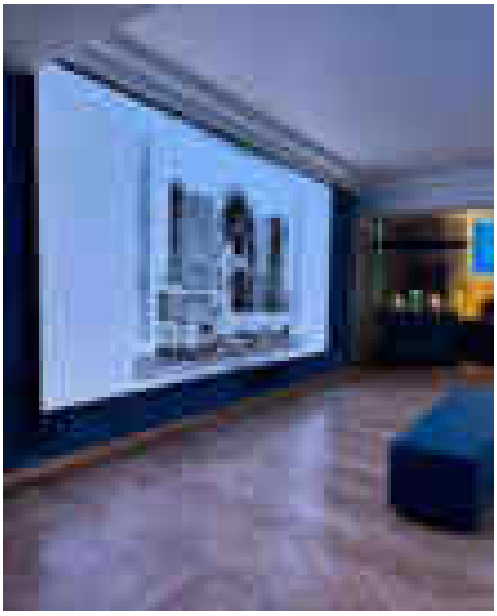
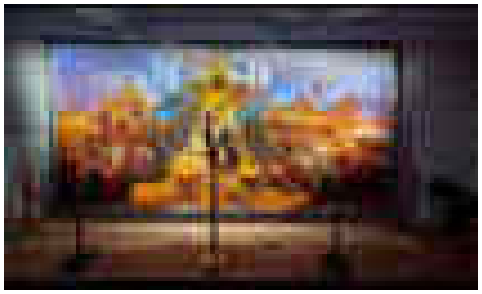
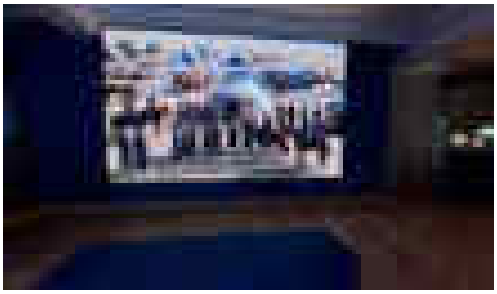
Национальный музея Китая и Музей терракотовой армии Цинь Шихуанди



Рисунок 1. Графическая реконструкция образа воина с мечом. Музей терракотовой армии Цинь Шихуанди

Таблица 4. Зал «Улус Джучи – Золотая Орда»
Национального центрального музея РК



Авторы

Шайгозова Жанерке Наурызбаевна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры художественного образования Казахского национального педагогического университета имени Абая – научный руководитель проекта

Наурзбаева Альмира Бекетовна

доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Казахской национальной консерватории имени Курмангазы – главный научный сотрудник проекта

Шкляева Светлана Аркадьевна

кандидат искусствоведения, профессор, независимый исследователь – главный научный сотрудник проекта

Сураганов Сергали Кабдрахманович

старший преподаватель ГОП «Архитектура» Казахского агротехнического исследовательского университета имени Сакена Сейфуллина – научный сотрудник проекта

Ибрагимов Аман Илесович

кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор кафедры художественного образования Казахского национального педагогического университета имени Абая – ведущий научный сотрудник проекта

Байгутов Карим Алимханулы

доктор PhD, ассоциированный профессор кафедры художественного образования, декан факультета искусств Казахского национального педагогического университета имени Абая – ведущий научный сотрудник проекта

Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Сураганов С. К.,
Шкляева С. А., Ибрагимов А. И., Байгутов К. А.

Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс

Коллективная монография



№ 77545 от «18» августа 2026 года

Фамилия, имя, отчество, (если оно указано в документе, удостоверяющем личность) автора (ов):

ШАЙГОЗОВА ЖАНЕРКЕ НАУРЫЗБАЕВНА,
Сураганов Сергали Кабдрахманович,
Ибрагимов Аман Илесович,
Наурзбаева Альмира Бекетовна,
Шкляева Светлана Аркадьевна,
Байгутов Карим Алимханович

Вид объекта авторского права: произведение науки

Название объекта: Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс

Дата создания объекта: 17.08.2026

С. Ахметов

Подписано в печать 31.08.2026 г. Формат 70×100 1/16.
Печать офсетная. Бумага мелованная глянцевая 115 г/м^2.
Гарнитура Segoe UI. Усл. печ. л. 24,63. Тираж 200 экз.


ISBN 978-601-7448-35-6
9 786017 448356