

FTAXP 18.49.01
ӘОЖ 791.43

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.5

Ә. Д. Шорабек¹

¹Нийде Өмер Халисдемир университеті
ORCID ID: 0000-0003-2596-2567

E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com
(Нийде, Түркия)

С. Ә. Бәкірова^{2*}

²Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті
ORCID ID: 0000-0002-7862-3238

E-mail: bakirova.s@qyzpu.edu.kz
(Алматы, Қазақстан)

БИ ЖӘНЕ КАМЕРА: «БАҚЫТ ҚҰШАҒЫНДА» ФИЛЬМ-МЮЗИКЛІНДЕГІ БИ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНЫҢ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа

Би өнері қазіргі кинематографиялық тілдің маңызды құрамдас бөлігі ретінде экран кеңістігінің көркемдік-эстетикалық мүмкіндіктерін кеңейтеді. Осыған байланысты би көріністерінің композициялық құрылымын, камера мен хореографияның өзара байланысын, сондай-ақ монтаждық шешімдердің көркемдік қызметін зерттеу өзекті мәселелердің бірі болып табылады. Зерттеудің мақсаты – С. Шапашовтың «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклі негізінде экран кеңістігіндегі хореографиялық композициялардың ерекшеліктерін талдау және олардың сахналық би қойылымдарынан айырмашылықтарын анықтау. Зерттеу барысында фильмдегі би көріністеріне композициялық және көркемдік талдау жасалып, туындының режиссер-хореографымен жартылай құрылымданған сұхбат жүргізілді. Онлайн форматта алынған сұхбат материалдары транскрипцияланып, тақырыптық талдау әдісі арқылы өңделді. Зерттеу нәтижесінде фильмдегі хореографиялық қойылымдардың көркемдік тұжырымдамасы ашылып, би көріністерін экран кеңістігіне бейімдеу ерекшеліктері анықталды. Сонымен қатар экрандық хореографиялық композицияны қалыптастырудағы камера мен монтаждың рөлі айқындалды. Шәмші Қалдаяқовтың әндері фильмде тек музыкалық сүйемелдеу қызметін атқарып қана қоймай, би пластикасы мен экрандық бейнелеу құралдарының синтезі арқылы жасалған жаңа көркемдік форманың мазмұндық негізіне айналғаны анықталды. Зерттеудің ғылыми жаңалығы – қазақстандық «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклінің экрандық хореографиясы алғаш рет кешенді ғылыми тұрғыдан талданып, би композициясын экран кеңістігіне бейімдеу қағидаттары анықталды және оның көркемдік құрылымын қалыптастырудағы операторлық әрі монтаждық шешімдердің рөлі ашылды.

Түйінді сөздер

хореография, кино, драматургия, монтаж, камера, би.

Дәйексөз үшін

Шорабек, Ә., Бәкірова, С. 2026. Би және камера: «Бақыт құшағында» фильм-мюзикліндегі би қойылымдарының композициялық ерекшеліктері. Arts Academy ғылыми журналы №3(19): 5–31.

IRSTI 18.49.01
UDC 792.43

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.5

A. D. Shorabek¹

¹Niğde Ömer Halisdemir University

ORCID ID: 0000-0003-2596-2567

E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

(Niğde, Türkiye)

S. A. Bakirova^{2*}

²Kazakh National Women's Teacher Training University

ORCID ID: 0000-0002-7862-3238

E-mail: bakirova.s@qyzpu.edu.kz

(Almaty, Kazakhstan)

DANCE AND THE CAMERA: COMPOSITIONAL FEATURES OF CHOREOGRAPHIC STAGING IN THE MUSICAL FILM IN THE EMBRACE OF HAPPINESS

Abstract

In contemporary cinema, dance has become an important component of cinematic language, expanding the artistic possibilities of screen space. Accordingly, the study of the compositional structure of dance scenes, the interaction between choreography and camera work, and the artistic function of editing has become an important research issue. The aim of this study is to analyze choreographic compositions within screen space based on S. Shapashov's musical film Baqyt Qūshağynda (In the Embrace of Happiness) and to identify the features that distinguish them from stage dance performances.

The study employed a compositional and artistic analysis of the film's dance scenes together with a semi-structured interview with the film's director-choreographer. The interview was conducted online, after which the collected data were transcribed and analyzed using thematic analysis.

The findings revealed the artistic concept of the film's choreographic productions, the specific features of adapting dance scenes to the screen, and the role of camera work and editing in shaping choreographic composition. The analysis also demonstrated that the songs of Shamshi Kaldayakov function not merely as musical accompaniment but as the foundation of a new artistic form created through dance movement and cinematic visual expression.

The scientific novelty of the study lies in providing the first comprehensive scholarly analysis of the screen choreography of the musical film Baqyt Qūshağynda, identifying the distinctive features of adapting dance composition to screen space and revealing the role of cinematographic techniques in shaping its artistic structure.

Key words

choreography, cinema, dramaturgy, film editing, camera work, dance.

Cite

Shorabek, A., Bakirova, S. 2026. Dance and the camera: compositional features of choreographic staging in the musical film In the Embrace of Happiness. Arts Academy Scientific Journal, no. 3(19): 5–31.

МРНТИ 18.49.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.5

УДК 792.43

А. Д. Шорабек¹

¹ Университет имени Омера Халисдемира в Нигде

ORCID ID: 0000-0003-2596-2567

E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

(Нийде, Турция)

С. А. Бакирова^{2*}

² Казахский национальный женский педагогический университет

ORCID ID: 0000-0002-7862-3238

E-mail: bakirova.s@qyzpu.edu.kz

(Алматы, Казахстан)

ТАНЕЦ И КАМЕРА: ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В ФИЛЬМЕ-МЮЗИКЛЕ «В ОБЪЯТИЯХ СЧАСТЬЯ»

Аннотация

В настоящее время искусство танца становится важной составляющей кинематографического языка, расширяя художественные возможности экранного пространства. В этой связи исследование композиционной структуры танцевальных сцен, взаимосвязи камеры и хореографии, а также художественной функции монтажных решений представляет собой одну из актуальных научных задач. Цель исследования заключается в анализе хореографических композиций экранного пространства на материале фильма-мюзикла С. Шапашова «Бақыт құшағында» («В объятиях счастья») и выявлении их отличий от сценических танцевальных постановок. В ходе исследования был проведён композиционный и художественный анализ танцевальных сцен фильма, а также организовано полуструктурированное интервью с режиссёром-хореографом картины. Интервью проводилось в онлайн-формате, полученные материалы были транскрибированы и обработаны методом тематического анализа.

Результаты исследования позволили выявить художественную концепцию хореографических постановок фильма, особенности адаптации танцевальных сцен к экранному пространству, а также роль камеры и монтажа в формировании экранной хореографической композиции. Кроме того, установлено, что песни Шамши Калдаякова представлены не только как музыкальное сопровождение, но и как основа новой художественной формы, создаваемой посредством пластики танца и средств экранной выразительности.

Научная новизна исследования заключается в том, что экранная хореография фильма-мюзикла «Бақыт құшағында» впервые стала предметом комплексного научного анализа, позволившего определить особенности адаптации танцевальной композиции к экранному пространству и раскрыть роль операторских решений в формировании её художественной структуры.

Ключевые слова

хореография, кино, драматургия, монтаж, камера, танец.

Для цитирования

Шорабек, А., Бакирова, С. 2026. Танец и камера: особенности хореографической композиции в фильме-мюзикле «В объятиях счастья». Научный журнал «Arts Academy» №3(19): 5–31

Кіріспе. XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында кино технологиясының дамуы заманауи би тәжірибесіндегі өзгерістермен және қозғалысты теориялық тұрғыдан пайымдаудың жаңа бағыттарымен қатар жүрді.

Э.Мейбридж бен Э.Марейдің қозғалысты зерттеуге және статикалық кадрларды қозғалыстағы кескінге айналдыруға бағытталған тәжірибелері кинематография мен би қозғалысын түсіру технологияларының дамуына ықпал етті. Қимылды түсіру технологияларын анықтауда бишілердің, спортшылардың, жануарлардың қимылдары зерттеуге алынды.

1890–1900 жылдары Т.Эдисон алғашқы тәжірибелерінде құрал-жабдықтарды сынақтан өткізу үшін бишілерді бейнекамераға түсірді. Қимылды түсіру әдістерін зерттеген Д. Розенберг уақытты еркін пайдалануды ұсынады (Rosenberg 2020). Би қимылдарын түсіру модерн биімен бірге дамыды және сахнаның безендірілуі мен би қимылдары арасында байланыс пайда болды. Бұл үрдістің негізгі өкілдері А. Дункан мен Л. Фуллер. Л. Фуллердің «Серпантин» биінде жарық түсіру әдістері көрсетіліп, би қимылдарының тазалығына аса мән берілмей, қойылымдағы динамика бірінші орынға шығады. Сол кездегі инновация саналған бұл технологияларды пайдалану, би

қимылдарымен жарық түсірудің өзара байланысы экрандағы «динамикалық» образды қалыптастырды. Оның негізгі мақсаты би қимылдарын таспаға түсіру емес, қайтадан түзетуге жол ашатын монтаждау үрдісі. Осы үрдісте қолданылатын барлық құрал-жабдықтарды, тек би қимылдарын жазып қалдыратын нәрсе емес, режиссердің сенімді серіктесі ретінде қарастыру ұсынылады. «Камерасы бар биші» концепциясы би қимылдары мен камера арасындағы өзара әрекеттестіктің жаңа моделін көрсетеді (Salzer & Baer 2015, 105).

Камераны линза ретінде ғана емес, сезіну мен қабылдаудың құралы деп, композиция құру мен көрерменнің қабылдауына әсер етудің жаңа тәсілі ретінде «камералық драматургия» ұғымын ұсынады. Цифрлық технология арқылы би қимылдары біртұтас көркемдік жүйені құрайды.

Британдық теледидар контекстінде экран кеңістігіндегі би мен осы форманың тарихи шығу тегі әр елде әртүрлі екенін атап өту керек. Мысалы, АҚШ-та экран кеңістігіндегі би хореография өнерін насихаттау мақсатында бейнеклиптерден бастау алды. АҚШ-та бұл әлі де қалыптасқан маркетингтік әдіс ретінде қарастырылады, сонымен қатар экран кеңістігіндегі би медианың бір түрі ретінде өзектілігін жоғалтқан жоқ (Bozzini 1991). XX ғасырдың «медиа кезеңі» деп аталуы, теледидардағы жарнамалар, мәдени контексте

экрандағы би өнерінің әрі қарай жетілдірілуіне мүмкіндік берді (Goodwin 1992).

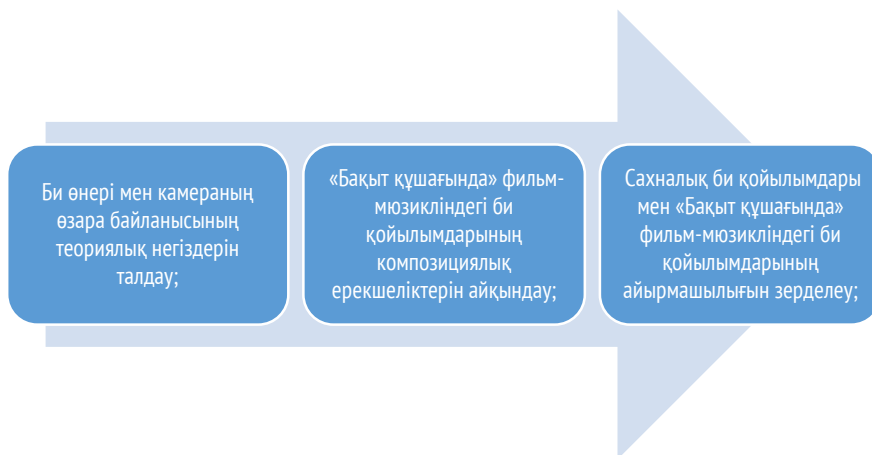
Мұндай тәжірибелердің алғашқы үлгілерін Ж. Мельестің фильмдерінен көруге болады. 1966 жылы Т. Браун проектормен билеу арқылы өзінің қимылдарын қабырғаға проекциялаған (Schmidt 1991, 97). 1970 жылы Х. Манен *Twice* шығармасында алдын ала жазылған бейнені сахнада орындаумен қатар, экранда көрсеткен (Schmidt 1991, 97). Француз хореографтары Ж. Галотта, Д. Ларрье, Ж. Бувье, Р. Обадиа және британдық хореографтар Л. Аггис, М. Мерфи, Р. Батчер сынды бишілердің қойылымдарында видеоны қолдану тәжірибесі ұсынылды (Bozzini 1991, 38).

Цифрлық технологиялардың қарқынды дамуы камера, монтаж, ракурс, кадр құрылымы, балетмейстердің ойын жеткізудің көмекші құралына айналып, хореографиялық композицияның мазмұнын жаңаша сипаттауға мүмкіндік берді (Kusanova and Shorabek 2025).

Зерттеу тақырыбының өзектілігі қазіргі цифрлық трансформация жағдайында би өнерінің экрандық кеңістікке енгізілуімен анықталады. Би өнері мен камераның өзара байланысы жасанды интеллект құралдары арқылы жаңа көркемдік шешімдерге ие болып, экран кеңістігіндегі композицияның құрылымын түбегейлі өзгертуде.

Зерттеу мәселесінің өзектілігі БҰҰ-ның тұрақты даму мақсаттарымен үндесіп, сапалы білім беру, инновациялық мәдени индустрияларды дамыту және мәдени мұраны цифрлық кеңістікте сақтау мәселелерін қамтиды (Shorabek et al. 2021, 252). Режиссер-хореографтарға жаңа бағыт ұсынуда, би қимылдары мен камерамен жұмыс жасаудың жолдары қарастырылады (Bakirova et retінде дамып келеді. Елімізде бұл бағыттың кенже қалып отырғаны белгілі. Себебі *screen dance* бағыты бойынша тәжірибелік жұмыстардың ұйымдастырылмауымен, танымалдылық деңгейінің төмен болуы және сұраныстың болмауымен түсіндіріледі. Сахнада би қоюмен, экран кеңістігіне арнап би нөмірлерін жасау, берілген сахналық аймақпен дұрыс жұмыс жасаудан басталады. Камераны сенімді серіктес ретінде мақсатты түрде пайдалану, инновациялық композициялық тәсілдер қолдану хореографтың жаңа кәсіби құзыреттіліктерін анықтайды. Ұлттық би өнерін инновациялық технологиялармен ұштастыру рухани құндылықтарымызды насихаттауға мүмкіндік береді. Зерттеудің мақсаты – экрандық аймақта би қойылымдарын жасаудың ерекшеліктерін «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклінің негізінде қарастыру. Аталған мақсатқа жетудегі міндеттер 1-кестеде көрсетілген.

Кесте 1. Зерттеу міндеттері



Зерттеу материалдары мен әдістері. Жасанды интеллект құралдары зерттеу барысында аударма, әдебиеттерді іздеу және мәтінді техникалық өңдеу мақсатында қолданылды. Зерттеудің ғылыми мазмұны, талдауы мен қорытындылары авторлардың дербес жұмысының нәтижесі болып табылады. Экранда хореографиялық қойылымдардың даму жолы сараланған ғылыми жұмыстарға аналитикалық талдау жүргізілді. Сапалық зерттеу арқылы С. Шапашовтың «Бақыт құшағында» мюзикліндегі билер бақыланды және негізгі деректер көзі ретінде «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклін жасауға қатысқан режиссер-хореограф Амина Самарбаевамен жартылай құрылымданған сұхбат¹ жүргізілді. Сұхбат сұрақтары фильмдегі хореографиялық композицияның көркемдік идеясы, экран кеңістігін

пайдалану ерекшеліктері, би мен камераның өзара байланысы, кейіпкерлердің эмоциялық күйін қимыл арқылы жеткізу тәсілдері және монтаждың көркемдік қызметі сияқты мәселелерді қамтып төмендегідей мазмұнда құрастырылды:

«Бақыт құшағында» фильм-мюзикліндегі хореографиялық қойылымдарды жасауда қандай көркемдік идеяны негізге алдыңыз?

Шәмші Қалдаяқов әндерінің әуені мен лирикалық табиғаты экрандық хореографияның құрылымына қалай әсер етті?

Фильмдегі хореографиялық композицияны құруда экран кеңістігінің мүмкіндіктері қалай ескерілді?

Кейіпкерлер мен бишілердің кадр ішіндегі орналасуын жоспарлауда қандай қағидаларға сүйендіңіз?

Би қимылдары арқылы кейіпкердің образын, көңіл күйін және эмоциялық

¹ А. Самарбаева, онлайн-сұхбат, 15 сәуір 2026

жағдайын экранда жеткізудің қандай тәсілдерін қолдандыңыз?

Осы фильмде би мен камераның өзара байланысы қалай құрылды?

Камераға түсіру барысында хореографияны кадрға бейімдеу үшін қандай өзгерістер енгізілді?

Жалпы план, орта план және ірі план би композициясын ашуда қандай қызмет атқарды?

Монтаж, кадр ауысымы және камера қозғалысы би ырғағы мен көрермен қабылдауына қалай әсер етті?

Экран кеңістігіндегі хореографиялық композицияның осы фильмдегі басты ерекшелігі неде деп ойлайсыз?

Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу. «Жылдам өзгертін микрокадр сериясы қолданылса, бұл оқиғаның динамикасын көрсетеді» (Albatyr et al. 2025, 107). Әрбір кадрдың түсірілу процесі көрерменнің қимылды қабылдауына, түсінуіне әсер етеді. Ұзақ кадрлар сюжетті толық көрсетуге, белгілі бір ойды жеткізуге бағытталса, қысқа кадрлар би қимылының жеке элементтерін айқындап, көрерменнің назарын бір нәрсеге шоғырландырады.

XXI ғасырдағы зерттеулерде кадр ұзақтығы тек қозғалысты тіркеу құралы ғана емес, көрерменнің эмоциялық қабылдауын қалыптастыратын композициялық элемент ретінде қарастырылады. Экрандық хореографияда камера қозғалысы, кадрдың ұзақтығы және

монтаж ырғағы би пластикасымен өзара байланысып, көрерменнің қозғалысты қабылдау ерекшелігін анықтайды.

Өзгермелі видеолар, қимылдарды бір-бірімен қосу, күрделі қимылдарды бөліп көрсету, жарықпен жұмыс визуализация деңгейі жоғары қойылымдарды ұсынады (Brannigan 2011, 4).

Осы орайда экрандық хореография сахналық биді жай ғана таспаға түсірмейді, кинематографиялық құралдар арқылы жаңа көркемдік формаға айналдырады. Камера қозғалысы, ракурс, жарық және монтаж би композициясының құрамдас бөлігіне айналып, көрерменнің назарын белгілі бір пластикалық элементтерге бағыттайды.

Мұндай эффекттерге стробоскопиялық жарық арқылы секірулер тізбегін өндеп, ұшу иллюзиясын жасау, жарықтандыру көмегімен сахналық кеңістікті жақын планға ұқсату немесе қойылымды қара үзілістермен бөлінген жеке «көріністер» тізбегі ретінде құру жатады.

В.Г. Фернандес өзінің зерттеулерінде «ремедиация» ұғымын қолданады. «Ремедиация дегеніміз – бір сахналық қойылымның екінші рет басқаша формада ұсынылуы. Автор кинематографиялық құралдармен сапалы жұмыстың нәтижесінде хореографиялық қойылым мүлдем

жаңа формада көрсетіледі деп қарастырылады. Яғни экрандық тұжырымдайды» (Fernandes 2019).

Аталған тұжырым Жак Татидің кинематографиялық стилін талдаған зерттеулермен де үндеседі. Онда дыбыс, музыка және визуалды қозғалыстың өзара әрекеті фильмнің драматургиялық құрылымын қалыптастыратын негізгі композициялық фактор ретінде

шығармада қозғалыс тек дене пластикасы арқылы ғана емес, дыбыстық және кеңістіктік ұйымдастыру арқылы да жасалады (Knecht 2023).

Сахнадағы бидің экранда көрсетілгенде өзгеріске ұшырауы 1-диаграммада көрсетілген.

Диаграмма 1. Сахналық және экрандық бидің композициялық ерекшеліктері



Нозль Кэрроллдың «Moving-Picture Dance» тұжырымдамасы экрандағы биді үш түрге бөледі: деректік, реконструктивтік және конструктивтік. *Screen dance* басты ерекшелігі – камераның функцияларын қолдана отырып, экранда хореографиялық қойылымдарды конструктивтік түр алуына жағдай жасайды (Carroll 2008).

Деректік түрінде хореографиялық қойылымдар камера арқылы жазылып,

кино тек фиксация құралы қызметін атқарып, би қимылдарына өзгеріс енгізілмейді. Реконструктивтік типте бастапқы сахналық хореография экран тіліне сай өңделіп, камера, монтаж және ракурс арқылы қозғалысқа жаңа интерпретация беріледі. 2-кестеде экранда көрсетілген хореографиялық қойылымдарды зерттеушілердің хронологиялық кестесін ұсынамыз.

Кесте 2. Экран кеңістігіндегі хореография өнерінің даму тарихы

№	Кезең	Тұлғалар	Негізгі экрандық жұмыстары	Ғылыми маңызы	Ғылыми еңбектер
1	1890– 1910	Л. Фуллер	Serpentine Dance	Жарық және қозғалыс.	Rhonda K. Garelick – Electric Salome
2		Томас Эдисон	Annabelle Butterfly Dance	Алғашқы түсірілім. Камера = фиксация.	Tom Gunning – “Cinema of Attractions”
3	1900– 1920	Жорж Мельес	Le Ballet Comique	Театр + кино. Сахна → экран	Matthew Solomon – Méliès studies
4	1920– 1930	Дзига Вертов	Man with a Movie Camera	Монтаж. Камера = динамика	Annette Michelson
5		Сергей Эйзенштейн	Battleship Potemkin	Монтаж ритмі. Қозғалыс драматургиясы	Эйзенштейн – Film Form
6	1930– 1950	Басби Беркли	42nd Street	Геометрия. Камерамен би	Steven Cohan – Hollywood musicals
7		Фред Астер	Top Hat	Ұзын кадр. Би тұтастығы	Sally Banes
8	1940– 1960	Майя Дерен	A Study in Choreography for Camera	Кеңістік	Screen dance
9	1950– 1970	Норман Макларен	Pas de deux	Анимация. Абстракция	Thomas Waugh
10	1960– 1980	Мерс Каннингем	Locale	Chance. Тәуелсіздік	David Vaughan
11		Ивонна Райнер	Lives of Performers	Постмодерн. Би + кино	Carrie Lambert- Beatty
12		Триша Браун	Roof Piece	Кеңістік. Камера	Susan Rosenberg
13	1970– 1990	Нам Джун Пайк	Global Groove	Видеоарт. Медиа би	John Hanhardt
14	1970– 2000	Пина Бауш	Pina	Tanztheater. Драматургия	Royd Climenhaga

15		Вим Вендерс	Pina	3D. Камера қатысушы	Erin Brannigan
16	1980–2000	Поп-мәдениет	—	Клип. Масса	Andrew Goodwin
17	1990–2010	Уильям Форсайт	Improvisation Technologies	Сандық. Алгоритм	Gabriele Brandstetter
18	2000–2015	DV8 Theatre	The Cost of Living	Әлеуметтік. Screen dance	Sherril Dodds
19	2010–2020	VR/AR	Digital dance	Кеңістік. Виртуалдылық.	Harmony Bench
20	2020–қазіргі	AI	AI dance	Жаңа өнер. Генеративтілік.	Noah Wardrip-Fruin

Модерн кезеңінде би қимылдарын экранда көрсетудің қажеттілігіне байланысты XX ғасырда би мен кинематографияның өзара байланысы жетілдірілді (Deleuze 1995, 57). Бидің өнер кеңістігіндегі рөлін және синтетикалық өнер ретінде қарастырылуын зерттеген Бранниган: түсірілімдердің негізі – қимыл деп бағалайды (Brannigan 2011, 3).

Осы идея кейінгі зерттеулерде одан әрі дамытылып, экрандағы би тек қозғалысты көрсету емес, көрерменнің эмоционалдық тәжірибесін қалыптастыратын өнер ретінде қарастырылады. Музыка, кадр композициясы және пластикалық қозғалыстың синхронды ұйымдастырылуы көрерменде ерекше эмоциялық әсер тудыруы мүмкін екендігі көрсетілген. Осыған сәйкес, би хореографиясында кинематографтың жаңа бейнелеу құралдары дене тілінің жаңа мүмкіндіктерін ашады:

— кино монтажының әртүрлі тәсілдерін қолдану жаңа бидің дамуына ықпал етіп, абстрактілі, яғни нефигураивті би формаларының қалыптасуына жол ашты;

— режиссер-хореографтың шығармашылық философиясы кинематографиялық көзқарас арқылы өзгеріске ұшырап, бұл өзгеріс әрі баяндау құрылымында, әрі көркемдік формада көрініс тапты;

— заманауи би мен орындаушылық өнер тілінде кинематографиядан енген «баяу түсірілім», «динамикалық түсірілім» сияқты терминдер кеңінен қолданылады.

Осылайша, би мен кинематографтың өзара ықпалдастығы ерекше визуалды жанр – мультимедиялық шоуудың қалыптасуына алып келді. 1924 жылы Франсис Пикабияның Эрик Сати музыкасына жазылған «Relâche» балетінде дадаизм рухында авангардтық фильмнің қысқа фрагменттері қолданылды. Ballets

Suedois ұжымы би, драма, кескіндеме, поэзия мен музыканы акробатика, цирк, кино өнерлерімен байланыстырылған қойылымдар көрсетті (Au 1988, 112).

Т. Браун, Х. Манен, П. Бауш, У. Форсайт сияқты танымал хореографтар Ресейдегі «Театр земли» пластикалық театры аталған бағытта жұмыс жасаған. П. Бауштың шығармашылығына арналған зерттеулерде де қайшылыққа негізделген пластикалық шешімдер, музыкалық драматургия және сахналық кеңістіктің ұйымдастырылуы көрерменнің эмоциялық қабылдауына тікелей ықпал ететіні дәлелденген.

Қарастырылған ғылыми еңбектерде шетелдік ғалымдар экрандағы хореографияның даму тарихын, оның көркемдік ерекшеліктерін және фильм-мюзиклдердегі би композицияларын талдаған.

Отандық кино өнерінің дамуында би сахналары «Амангелді», «Тақиялы періште», «Біздің сүйікті дәрігер» фильмдерінде хореографиялық қойылымдар көркемдік құрал ретінде қызмет атқарды. Қазақстандық кино өнері саласында фильм-мюзиклдегі би қойылымдары зерттеу нысанына алынбаған. Осы орайда зерттеу жұмысында қазақ кәсіби эстрадалық музыкасының көрнекті өкілі, «қазақ вальсінің королі» атанған Шәмші Қалдаяқовтың танымал әндерінің бірі – «Бақыт құшағында» әнімен аттас фильм-мюзиклдегі би қойылымдары зерттеледі.

Камера хореографиялық қойылымды сырттай бақылаушы техникалық құрал ғана емес, қозғалыстың көрерменге берілу формасын, кеңістіктік құрылымын және драматургиялық мағынасын айқындайтын белсенді компонент ретінде қарастырылуы тиіс. Бұл ұстаным Александр Астрюктің «камера-қалам» (caméra-stylo) концепциясымен сабақтас. Астрюк киноның дербес тіл ретінде қалыптасуын негіздей отырып, камераны режиссердің ойды бейнелік формада жеткізуіне мүмкіндік беретін шығармашылық құрал ретінде қарастырады (Astruc 1948). Осы қағида хореографияны экранға көшіру барысында ерекше мәнге ие: камераның қозғалысы, ракурс, кадр масштабы және композиция режиссерлік-хореографиялық ойды жеткізудің дербес құралдарына айналады.

Камераның белсенді көркемдік қызметін Дзига Вертовтың «киноқөз» (Kino-Eye) тұжырымдамасы одан әрі тереңдетеді. Вертов камера мүмкіндігін адамның табиғи көру қабілетін жай қайталайтын құрал ретінде емес, қозғалыс пен кеңістіктің қарапайым көзге қолжетімсіз қатынастарын анықтайтын ерекше кинематографиялық көру формасы ретінде түсіндірді. «Киноқөз» қағидасында камераның қозғалысы, ракурс пен монтаж шынайы кеңістікті механикалық түрде қайталаудан гөрі, оны жаңа визуалды қатынастар

арқылы қайта ұйымдастырады (Vertov 1985). Бұл тұрғыдан экрандағы би де сахналық хореографияның өзгеріссіз көшірмесі болмайды: камера қозғалыстың бағытын, масштабын, дене мен кеңістіктің арақатынасын қайта анықтай отырып, хореографиялық материалдың экрандық нұсқасын қалыптастырады.

Кино тарихындағы мұндай тәсілдің айқын үлгілерінің бірі – Басби Берклидің голливудтық мюзиклдеріндегі хореографиялық шешімдер. Беркли би қимылын камераға бейімдеумен шектелмей, камераның позициясын хореографиялық композицияның өзіне енгізді. Жоғары ракурстар, геометриялық құрылымдар, орындаушылардың синхронды қозғалысы және кадр ішіндегі композициялық трансформациялар нәтижесінде көрермен сахналық кеңістікте тікелей қабылдай алмайтын визуалды өрнектер пайда болды. Зерттеушілер Беркли шығармашылығында биші денелерінің визуалды композиция құралына айналғанын, ал камера мен қозғалыстың өзара үйлесуі «cinema dance» табиғатын қалыптастырғанын атап көрсетеді (Robbins 2013). Осы модельде камера хореографияны сырттан жазып алушы емес, оның композициясын құрушы серіктес қызметін атқарады.

Экрандағы биді ұйымдастырудың екінші маңызды бағыты кадраралық монтажға негізделеді. Бұл тұрғыдан

Сергей Эйзенштейннің монтаж теориясы ерекше маңызға ие. Оның монтаждық қағидаларында жеке кадрлар арасындағы қақтығыс пен мағыналық байланыс жаңа экрандық әсер қалыптастырады. Сондықтан би эпизодының тұтастығы тек орындаушының кадр ішіндегі үздіксіз қозғалысына емес, әртүрлі масштабтағы, ракурстағы және қозғалыс фазасындағы кадрлардың монтаждық сабақтастығына да негізделуі мүмкін. Эйзенштейннің «Иван Грозный» фильміндегі опричниктер биін зерттеген D. Khitrova хореографияның фильмде дербес нарративтік құрал қызметін атқарып, сөзбен тікелей айтылмайтын астарлы мағынаны қозғалыс пен визуалды құрылым арқылы жеткізетінін көрсетеді (Khitrova 2011).

Осы тарихи тәжірибелерді жинақтай отырып, кинодағы хореографиялық репрезентацияны шартты түрде екі өзара байланысты модель арқылы қарастыруға болады. Біріншісі – ішкікадрлық модель, мұнда хореографиялық мағына кадр ішіндегі денелердің қозғалысы, мизансцена, камера қозғалысы, ракурс және кеңістіктік композиция арқылы қалыптасады. Басби Беркли тәжірибесі осы модельдің көрнекті тарихи үлгілерінің бірі болып табылады. Екіншісі – кадраралық монтаждық модель, мұнда қозғалыстың экрандық динамикасы мен мағынасы әртүрлі кадрларды, пландарды, ракурстарды және қозғалыс фрагменттерін

монтаждық байланыстыру нәтижесінде жасалады. Бұл бағытты түсіндіруде Эйзенштейннің монтаж теориясы әдіснамалық негіз бола алады.

Алайда бұл екі модельді бір-бірінен абсолютті түрде бөліп қарастыруға болмайды. Қазіргі музыкалық кинода олар көбіне бір хореографиялық эпизодтың ішінде қатар қолданылады: кадр ішіндегі қозғалыстың композициялық тұтастығы монтаж арқылы бөлшектеніп, қайта біріктіріледі. Нәтижесінде экрандық хореография сахналық биді техникалық түрде жазып алу емес, дене қозғалысы, камера, кадр және монтаж арасындағы өзара әрекет негізінде қалыптасатын дербес аудиовизуалды құрылым ретінде көрінеді.

Қарастырылған теориялық ұстанымдар «Бақыт құшағында» фильм-мюзикліндегі би қойылымдарын талдауға жаңа әдіснамалық негіз береді.

Зерттеу нәтижелері. «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклі Шәмші Қалдаяқовтың музыкалық мұрасын кинематографиялық және хореографиялық құралдар арқылы жаңаша интерпретациялайды. Фильмде әндер тек музыкалық сүйемелдеу қызметін атқармай,

кейіпкерлердің мінезін, драматургиялық дамуды және би қойылымдарының композициялық құрылымын қалыптастыратын негізгі көркемдік компоненттердің бірі ретінде көрінеді. Фильм-мюзиклді түсірудегі шығармашылық процеспен танысу мақсатында жүргізілген жартылай құрылымданған сұхбат нәтижелері В. Браун мен В. Кларктың зерттеулеріне негіз болған тақырыптық талдау әдісі бойынша сарапталды (Braun & Clarke 2021, 328). Сұхбат онлайн форматта өткендіктен, толығымен транскрипцияланып, мазмұнымен танысу кезеңі жүргізілді. Мағыналық жағынан маңызды тұжырымдар анықталып, бастапқы кодтар көрсетілді. Кодтар сұхбаттың мазмұнынан алынды. Ұқсас кодтар біріктіріліп, категориялар айқындалды. Категориялар салыстырмалы түрде талданып, экрандық хореографиядағы негізгі композициялық ерекшеліктерді ашатын тақырыпшалар көрсетілді. Нәтижелерді анықтау мақсатында тақырыпшалар сұхбаттың мәтінімен қатар талданып, мазмұндық бірізділікке мүмкіндік берді. Сонымен қатар, фильмнің «Кинопоиск» деректер қорындағы бейнематериалы бақыланып, алынған деректермен салыстырылды.

Кесте 3. Сұхбат деректерін тақырыптық кодтау нәтижелері

Бастапқы кодтар	Категориялар	Тақырыптар
Қозғалыстардың музыкаға сәйкестігі	Музыкалық драматургия	Хореографиялық қойылымның көркемдік тұжырымдамасы
Музыканың қозғалыс пластикасын анықтауы	Музыкалық драматургия	Хореографиялық қойылымның көркемдік тұжырымдамасы
Камераға бейімделген би композициясы	Экрандық хореографияны бейімдеу	Би сахналарының камераға бейімделуі
Камерамен бірлескен репетиция	Экрандық хореографияны бейімдеу	Би сахналарының камераға бейімделуі
Раскадровка негізінде жоспарлау	Түсірілімді алдын ала жоспарлау	Би сахналарының камераға бейімделуі
Жоғары ракурсты қолдану	Кадр композициясы	Визуалды баяндау
Ірі жоспар арқылы эмоцияны көрсету	Кадр композициясы	Визуалды баяндау
Монтаж арқылы қозғалыс динамикасын күшейту	Экрандық драматургия	Визуалды баяндау

Хореографиялық қойылымның көркемдік тұжырымдамасы. — хореографиялық композициялар режиссерлік Респонденттің жауабын талдау тұжырымдама мен музыкалық барысында фильм-мюзиклдегі драматургияға сүйене отырып хореографиялық қойылымдардың құрылған. Респондент барлық би көркемдік идеясы бірнеше бағытта шешімдерінің Шәмші Қалдаяқов жүзеге асырылғаны анықталды: әндерінің темпі мен эмоционалдық

— хореография Астана қаласының сипатына сәйкес қойылғанын атап әлеуметтік және мәдени келбетін өтеді. Музыканың лирикалық мазмұны көрсету құралы ретінде қолданылған. қозғалыстардың пластикасына тікелей Алғашқы сахнада қала әсер етіп, кейіпкерлердің көңіл күйін тұрғындарының, жастардың және ашуға мүмкіндік берген;

— әрбір сахна белгілі бір әртүрлі маман иелерінің бейнесі эмоциялық атмосфераны арқылы заманауи қалалық орта қалыптастыруға бағытталған. Мысалы, көрініс тапқан. Бұл жерде би барбершоп сахнасында жігіттердің элементтерге емес, күнделікті өмірдегі ортасы мен достық қарым-қатынасы табиғи әрекеттерге негізделген; көрсетілсе, кинотеатр алдындағы вальс сахнасында романтикалық көңіл

күй мен кейіпкерлер арасындағы сезімдік байланыс бейнеленген. Сонымен қатар, кейіпкердің мінез-құлқы мен психологиялық ерекшеліктері арнайы таңдалған қозғалыстар арқылы ашылған. Мысалы, Азамат Сатыбалды орындаған би қимылдары бұған айқын дәлел бола алады.

Бірінші сахнадағы би Астана қаласының жастарының өмірге деген құштарлығын, шығармашылығын, әртүрлі маман иелерінің күнделікті өмірі көрсетіледі. Би арқылы Астанаға арман қуып келген, тәуелсіз, көкірегі биік, жалындаған жастар бейнеленеді. Ең алдымен жұптық орындаудағы бишілер жақыннан түсіріліп, содан кейін кадр алыстап, бишілердің жаппай өнер көрсетуіне ұласады. Би – жеңіл, романтикалық, ойнақы. Қол қимылдары бірқалыпты, негізгі қимылдар ырғақты және нақты. Жұппен орындауда жігіттердің қыздарды ауада көтеріп орындалатын қимылдары және трюктер қойылған. Бұл композицияның динамикасын арттырып, көрермен көңіл күйін серпілтеді. Балдық би, заманауи би, брейкданс және классикалық би қимылдары көрсетіледі. Талдау нәтижелері фильмдегі хореографиялық қойылымдардың негізгі мақсаты би техникасын көрсету емес, экрандық кеңістікте кейіпкерлердің эмоционалдық әлемін, қалалық ортаны және шығарманың

көркемдік идеясын жеткізу болғанын көрсетті.

Фильм-мюзиклдегі хореографиялық композициялар ең алдымен Шәмші Қалдаяқов әндерінің музыкалық және эмоционалдық табиғатына негізделіп құрылған. Әндердің лирикалық мазмұны мен әуендік құрылымы әрбір сахнаның көңіл күйін анықтап, қозғалыс пластикасының қалыптасуына тікелей әсер еткен. Вальс элементтері қолданылған сахналарда музыканың ішкі ырғағы орындаушылардың қозғалыс мәнерін айқындаған. А. Самарбаева сұхбат барысында: *«Музыкаға біз жүз пайыз сүйендік, өйткені барлық қозғалысты музыка өзі бағыттап отырды»*², – деп атап көрсетеді.

Сонымен қатар, фильмде қолданылған музыкалық өңдеулердің де хореографиялық шешімдерге ықпалы болған. Кейбір композициялар симфониялық оркестр сүйемелдеуімен және заманауи ырғақтық аспаптармен өңделгендіктен, би қимылдарына қосымша динамика мен эмоционалдық тереңдік берген. Музыка фильмдегі хореографиялық композицияның тек сүйемелдеуші элементі емес, оның драматургиялық негізіне айналған.

Би сахналарының камераға бейімделуі. Талдау барысында экрандық хореографияның маңызды

² А. Самарбаева, онлайн-сұхбат, 15 сәуір 2026

ерекшеліктерінің бірі қозғалыстардың камера мүмкіндіктеріне сәйкес бейімделуі екендігі анықталды. Барбершоп сахнасында кеңістіктің шектеулі болуы хореографиялық құрылымға тікелей әсер еткен. Респонденттің айтуынша, *«Барбершоптағы барлық би толықтай камераға бейімделді, біз оны камералармен бірге репетиция жасадық»*. Бұл жағдай экрандық хореографияда би композициясының тек сахналық логикаға емес, кадр композициясы мен түсіру техникасына да тәуелді екенін көрсетеді.

Хореографиялық шешімдер алдын ала жасалған раскадровка негізінде құрылған. «Вальс» және «Барбершоп» сахналарында камералық жоспарлар нақты белгіленіп, түсіру процесі сол жоспарға сәйкес жүргізілген. Сонымен қатар хореограф пен оператордың бірлескен жұмысы қозғалыс бағытын, кадр ауысымдарын және орындаушылардың орналасуын анықтауда маңызды рөл атқарған.

«Вальс» сахнасында жоғары ракурстан түсіру, айналмалы қозғалыстарды пайдалану және ірі пландарды енгізу арқылы би қимылдарының пластикалық сұлулығы мен романтикалық атмосферасын жетілдіре түскендігі анықталды. Респондент бұл туралы: *«Вальс сахнасында түсірілімнің көп бөлігі жоғарыдан жүргізілді, себебі вальс шеңбер бойымен орындалады және қимылдардың әсемдігін, жұптық*

қарым-қатынасты көрсету маңызды болды» деп түсіндіреді.

Кадр ішіндегі композицияны құру барысында орындаушылардың кәсіби дайындығымен қатар олардың визуалды типажына да ерекше назар аударылғанын көреміз. Көпшілік сахналарда әртүрлі жастағы, сыртқы келбеті мен дене бітімі әртүрлі адамдарды қатыстыру көзделген. Мұндай шешім экранда жасанды қойылым әсерін азайтып, қалалық ортаның табиғи бейнесін қалыптастыруға мүмкіндік берген.

Респонденттің *«Бұл жерде біз биді емес, қаланы көрсетіп отырмыз»* деген пікірі орындаушыларды орналастырудың негізгі қағидасын айқындайды. Осы орайда кадр кеңістігінде тек кәсіби бишілерді ғана емес, әртүрлі әлеуметтік топтарды бейнелейтін қатысушыларды көреміз. Ал вальс сахнасында керісінше, кәсіби орындаушыларға басымдық беріліп, олардың техникалық дайындығы композицияның көркемдік сапасын қамтамасыз ету құралы ретінде қарастырылған.

Би сахналарын бақылау барысында кейіпкердің экрандық бейнесін жасау тек қозғалыс арқылы ғана емес, орындаушының сыртқы келбеті арқылы да жүзеге асырылғаны анықталды. Барбершоп сахнасында режиссердің талабына сәйкес орындаушылардың шаштарын, сақал-мұрт өсіруі, олардың визуалды жасын өзгертіп, сахнаның атмосферасын күшейтуге бағытталған. Мұндай тәсіл

кинематографиядағы образ жасаудың маңызды элементтерінің бірі болып табылады.

Камералық және монтаждық шешімдердің көркемдік қызметі.

Экрандық хореографияны түсіру дәстүрлі би қойылымдарын сахналаудан өзгеше кәсіби тәсілді талап етеді. Би қимылдарын түсіру барысында хореографиялық қозғалыстарды орындау ғана емес,

оларды камераның көру бұрышына, қозғалысына және техникалық мүмкіндіктеріне бейімдеу қажеттілігі туындайды. Барбершоп сахнасында кеңістіктің шектеулілігі кейбір би қимылдарының өзгеруіне негіз болған. Бұл экрандық хореографияда композицияның соңғы нұсқасы камералық шешімдермен бірге қалыптасатынын көрсетеді.



Сурет 1. «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклінен екінші би сахнасынан көрініс

Экрандық хореографияның күрделілігіне тоқталған А. Самарбаева: «Би түсіру өте күрделі үдеріс, оған міндетті түрде арнайы дайындық қажет», – деп атап көрсетеді. Бұл пікір экрандық хореографияның өзіне тән ерекшелігін, хореографиялық және операторлық топтардың тұрақты өзара әрекетін қажет ететінін дәлелдейді.

Камераға түсіру жоспары фильмдегі би композициясын қабылдауға әртүрлі деңгейде әсер

ететінін көрсетті. Жалпы план қозғалыстың ауқымын және кеңістіктегі динамиканы көрсетуге мүмкіндік берсе, орта план сахнаның көңіл күйін жеткізуге қызмет етеді. Ал ірі план би қимылдарының жекелеген бөлшектерін, орындаушының көзқарасын, қол қимылдарын және пластикалық ерекшеліктерін айқындауға жағдай жасайды.

Сұхбат барысында монтаждық фильмдегі хореографиялық композицияны қабылдауға тікелей

әсер ететіні анықталды. Респонденттің пікірінше, кадр ауысымдары мен локациялардың өзгеруі сахналардың динамикасын күшейтіп, көрерменнің назарын үздіксіз сақтауға мүмкіндік берген. Барбершоп пен вальс сахналарында әртүрлі ракурстардың қолданылуы қозғалыстың ырғақтық құрылымын толықтыра түскен.

Сонымен қатар, монтаж тек би қозғалыстарын көрсету құралы ретінде емес, фильмнің жалпы кеңістік құрылымын қалыптастыру тетігі ретінде қызмет атқарған.

Сұхбат нәтижелері экрандық хореографияның сахналық қойылымнан өзгеше қабылданатынын

көрсетті. Театр көрермені сахналық әрекетті тұтас күйінде бақылайтын болса, кино көрерменіне қозғалысты әртүрлі қырынан көрсетуге мүмкіндік береді. Монтаж бен кадр ауысымдары арқылы қозғалыстың жекелеген элементтерін бөліп көрсетуге, оның ырғақтық құрылымын күшейтуге және көркемдік әсерін арттыруға болады. Сонымен қатар экрандық формат орындаушылардың қозғалысын егжей-тегжейлі көрсетуге мүмкіндік бергенімен, барлық техникалық және орындаушылық кемшіліктерді де айқын көрсетеді. Бұл экрандағы хореографияның кәсіби талаптарының жоғары екенін аңғартады.



Сурет 2. «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклінен екінші би сахнасынан көрініс



Диаграмма 2. «Бақыт құшағында» фильм-мюзикліндегі би сахналарының ерекшеліктері

Қимылдың әртүрлі қырынан көрсетілуі – сахнада орындалған биде біз қимылдарды тек бір жағынан ғана көрсек, экрандағы биді әртүрлі ракурста қарай аламыз. «Бақыт құшағында» мюзиклінде жақыннан, алыстан, жоғарыдан түсіру арқылы қимылдар өзіндік бейнені көрсетеді.

Әдеби шолуда қарастырылған ішкікадрлық және кадраралық ұйымдастыру тәсілдері «Бақыт құшағында» фильміндегі үш би сахнасында әртүрлі көрініс табады. Астананы таныстыратын алғашқы сахнада жұптық қозғалыстың көпшілік композицияға ұласуы арқылы ішкікадрлық құрылым басым. Барбершоп сахнасында камераға алдын ала бейімделген хореография әртүрлі жоспарлар мен ракурстардың монтаждық ауысуымен үйлесіп, екі тәсілдің синтезін көрсетеді. Вальс сахнасында жоғары ракурс шеңберлік композицияны тұтас көрсетсе, ірі жоспарларға ауысу кейіпкерлердің эмоциялық байланысын айқындайды.

Вальс сахнасындағы жоғары ракурс пен кеңістіктік композиция Басби Беркли тәжірибесімен үндескенімен, олардың көркемдік қызметі ерекшеленеді: Берклиде геометриялық көріністілік басым болса, «Бақыт құшағында» бұл тәсіл жұптардың пластикалық үйлесімі мен романтикалық қатынасын ашуға бағытталған. Ал кадраралық монтаж Эйзенштейн тәжірибесіндегідей қозғалысқа қосымша драматургиялық қызмет береді, алайда зерттелген фильмде ол саяси-символдық мазмұннан гөрі кейіпкерлердің эмоциялық күйі мен музыкалық драматургияны жетілдіруге қызмет етеді. Арнайы бейнеэффектілер дененің көрінісін және оның қозғалысын әртүрлі тәсілмен өзгерте алады. Оларға бейнені көбейту, айна эффектiсi, денені бірнеше бөлікке бөлу, мөлдір ету сияқты тәсілдер жатады. Сонымен қатар баяулату (*slow motion*), жылдамдату (*fast motion*), кері айналдыру (*rewind*) немесе жеделдетіп көрсету (*fast forward*)

сияқты техникалар тірі орындауда мүмкін болмайтын қозғалыс әсерлерін жасауға мүмкіндік береді (Djebbari 2019, 88).

Кеңістіктің ауысуы – сахнада би қойылымдары белгілі бір аймақта ғана өрбісе, экранда би кадрға бөлінеді, хореографиялық би суреттемесі әр кезде өзгеріп, камераның қамтыған бөліктерін көрсетеді.

Би қимылдарының орындалу уақытын монтаждау – кинематографияда әрбір қимылдың музыкамен орындалу ырғағын өзгертіп, жылдамдату, баяулату, қатарынан қою, қайталау сынды әдістерді қолдануға болады.

Розенберттің айтуынша, музыкалық бейнеклиптер «хореографияны камераның кадрына енгізіп, кейінгі монтаж барысында биді бөлшектеуге, оның формасы мен сызықтық құрылымын өзгертуге мүмкіндік береді» (Rosenberg 2000, 277). Сондықтан бишілердің осы медиаформатқа бейімделуі мен режиссерлер мен монтаж мамандарының шығармашылығы нәтижесінде сахнада қайталау мүмкін болмайтын жаңа көркемдік шешімдер қалыптасады.

Би қойылымдары монтаждау процесінен өткен кезде материалдық болмысын жоғалтпайды, керісінше жаңа цифрлық формада қайта материалданады (Yáñez et al. 2025, 64). Осы орайда «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклі Шәмші Қалдаяқовтың музыкалық мұрасын сақтап қана

қоймай, оны би, камера және монтаждың синтезі арқылы цифрлық экран мәдениетіне бейімдейді. Нәтижесінде халық жадындағы классикалық әндер жаңа визуалды-хореографиялық формаға еніп, қазіргі көрерменнің қабылдауына жақындайды және ұлттық мәдени мұраны жаңа аудиторияға жеткізудің тиімді тәсіліне айналады.

Сонымен қатар, сахналық кеңістікте би қойылымдары би суреттемесі арқылы және ансамбль ретінде көрінсе, экрандық хореографияда әрбір бишінің бейнесі арқылы көрермен идеяны тереңірек түсіне алады. Авторлардың пікірінше, музыкалық фильмдердегі ән мен би көріністеріне ерекше назар аудару аса маңызды. Себебі музыкалық нөмірдің көркемдік табиғатын түсіну үшін оның әсерлі қимыл-қозғалыс лексикасын, музыкалық партитурасын, операторлық түсіру ерекшеліктерін, монтаж тәсілдерін, мазмұнды ән мәтіндерін, сәнді костюмдерін, орындаушылардың дене пластикасын және шығармашылық мизансценасын кешенді түрде қарастыру қажет (Lorente Bilbao 2024, 112).

Сахналық би қойылымдары қимылдардың біртіндеп күрделенуімен, композиция заңдылықтарына сүйенетін болса, экранда драматургия кадрларды монтаждау арқылы, бейненің жылдамдығына, монтаждау процесіне байланысты өзгереді (Bakirova et al. 2022, 99).

Сахналық би қойылымдарынан ерекшелігі тақырыптық ойды жеткізуге бағытталған арнайы локациялардың ұйымдастырылуы би қимылдарының кеңістікпен байланысын көрсетеді.

Зерттеу нәтижелері фильм-мюзиклдің жеке көркем туынды ретінде ғана емес, Қазақстандағы мюзикл жанрының дамуына ықпал еткен мәдени жоба ретінде бағаланғанын көрсетті. А. Самарбаева бұл процесті кәсіби тәжірибе жинақтаудың маңызды кезеңі ретінде сипаттайды. Оның пікірінше, толыққанды фильм-мюзикл форматында жұмыс істеу би қойылымдарын жасаудың жаңа қырларын меңгеруге мүмкіндік берген. Сондықтан жоба шығармашылық ұжым үшін де, отандық музыкалық кино өндірісі үшін де маңызды тәжірибе алаңына айналған.

Фильм-мюзиклдің көркемдік құндылығы ұлттық мәдени жадпен де байланысты. А. Самарбаева Шәмші Қалдаяқов әндерінің көрермен санасында балалық шақ, отбасы және өткен кезең туралы жылы естеліктерді еске түсіретіндігін атап өтеді. Осыған байланысты фильм-мюзикл ұлттық музыкалық мұраны экрандық форматта қайта ұсыну арқылы көрерменнің эстетикалық талғамына ықпал етеді. Бұл ерекшелік туындының эмоционалдық әсерін күшейтіп қана қоймай, оны отандық аудиторияға жақын әрі түсінікті етеді.

Қорытынды. Алынған нәтижелер халықаралық ғылыми әдебиетте ұсынылған экрандық би тұжырымдамаларымен үйлеседі. Соңғы зерттеулерде хореографияның камера мен монтаж ықпалымен жаңа экрандық кеңістікте қайта құрылып, көрерменмен өзара байланыс орнатудың жаңа формасына ие болатыны көрсетілген.

Жүргізілген талдау сахналық бидің экранға жай ғана көшірілмейтінін, керісінше кино өнерінің көркемдік заңдылықтарына сәйкес қайта ұйымдастырылатын шығармашылық жүйе екенін көрсетті. «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклінде хореографиялық шешімдердің көркемдік әсері кадр композициясы, камера қозғалысы, жоспарлардың ауысуы және монтаж арқылы күшейіп, жаңа мағыналық әрі эмоциялық деңгейге көтерілетіні анықталды. Сонымен қатар экран кеңістігі бишілердің орналасуы, қозғалыс бағыты мен пластикалық шешімдеріне ықпал етіп, оларды фильм драматургиясының талаптарына бейімдейтіні байқалды.

Режиссер-хореографпен жүргізілген жартылай құрылымданған сұхбат шығармашылық үдерісте режиссер, хореограф және оператордың өзара ықпалдастығы шешуші мәнге ие екенін көрсетті. Қойылымның тұтастығы пластикалық бейнелеумен ғана емес, камера жұмысы, кадр құрылымы және монтаждың үйлесімді

ұйымдастырылуы арқылы қамтамасыз етіледі. Жалпы, орта және ірі пландар көрермен қабылдауын әртүрлі деңгейде қалыптастырып, қозғалыстың кеңістіктік құрылымы мен драматургиялық қызметін толық ашуға мүмкіндік береді.

Сонымен қатар зерттеу «Бақыт құшағында» фильм-мюзиклінің Шәмші Қалдаяқовтың әндерін экран тілі арқылы жаңа көркемдік формада ұсынатынын көрсетті. Әндер музыкалық сүйемелдеу қызметімен шектелмей, би пластикасы, бейнелеу құралдары және монтаждың бірлігі нәтижесінде жаңа визуалды шешімге айналған. Осы арқылы ұлттық музыкалық мұра өзінің мәдени мазмұнын сақтай отырып, қазіргі цифрлық ортада жаңаша танылады.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы – «Бақыт құшағында» фильм-мюзикліндегі экрандық

хореографияның алғаш рет кешенді түрде зерттеліп, би сахналарын ішкікадрлық ұйымдастыру және кадраралық монтаж тәсілдері тұрғысынан салыстырмалы талдауда көрінеді. Нәтижесінде аталған кинематографиялық тәсілдердің «Бақыт құшағында» ұлттық музыкалық материалдың драматургиялық және эмоциялық мазмұнын ашуға бейімделгені анықталды.

Жүргізілген зерттеу отандық фильм-мюзиклдердегі экрандық хореографияны ғылыми тұрғыдан зерделеуге үлес қосады және қазақстандық музыкалық фильмдердегі ұлттық би эстетикасын, цифрлық экран мәдениетін және хореографиялық режиссураның даму бағыттарын одан әрі зерттеуге теориялық әрі әдіснамалық негіз бола алады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Албатыр, И., Ж. Б. Есенбек, және Б. Ж. Каримова. 2025. «Бейнежазба түсіру үдерісі: негізгі қағидалары мен тәсілдері». *Л. Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің Хабаршысы. Журналистика сериясы* 150 (1): 105–116. <https://doi.org/10.32523/2616-7174-2025-150-105-116>.
2. Кусанова, Анипа, және Әділхан Шорабек. 2025. «Экрандағы би: хореография телесериалдардағы мәдени және кросс-мәдени кодтарды бейнелеу құралы ретінде». *Сарын* 13 (3): 86–107. <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.13.2025.300>.
3. Омиралиев, Жанкелди. 2025. «Фильм “Бақыт құшағында”: музыка Калдаякова, игра Сатыбалды, красота Астаны». *Orda.kz*. 30 қазан. <https://orda.kz/film-bakyt-kushagynda-muzyka-kaldajakova-igra-satybaldy-krasota-astany-408497/>
4. Astruc, Alexandre. 1948. “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo.” *L’Écran français*, no. 144, March 30.
5. Au, Susan. 1988. *Ballet and Modern Dance*. Introduction by Selma Jeanne Cohen. Thames & Hudson.

6. Bakirova, Samal, Gulnara Saitova, Zhanibek Kaiyr, Toigan Izim, and Ruslan Kenzikeyev. 2022. "Kazakhstan Experience in Distance Learning in Higher Education in the Field of Choreography." *Central Asian Journal of Art Studies* 7 (2): 97–108.
7. Bakirova, Samal A., Toigan O. Izim, Lyudmila A. Nikolayeva, and Gulnara Yu. Saitova. 2025. "Highlights of Digital Technologies Application for Choreography Teaching: The Case of Kazakhstan." *Research in Dance Education* 26 (3): 369–384. <https://doi.org/10.1080/14647893.2023.2220651>.
8. Bozzini, Annie. 1991. "They Film as They Dance." *Ballett International* 14 (1): 36–41.
9. Brannigan, Erin. 2011. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press.
10. Braun, Virginia, and Victoria Clarke. 2021. "One Size Fits All? What Counts as Quality Practice in (Reflexive) Thematic Analysis?" *Qualitative Research in Psychology* 18 (3): 328–352. <https://doi.org/10.1080/14780887.2020.1769238>.
11. Carroll, Noël. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell Publishing.
12. Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations, 1972–1990*. Translated by Martin Joughin. Columbia University Press.
13. Djebbari, Elina. 2019. "Dance, Music Videos and Screens: Intermediality and Videochoreomorphosis in Mali and Benin." *Critical African Studies* 11 (1): 87–102. <https://doi.org/10.1080/21681392.2019.1650647>.
14. Featherstone, Mike. 1995. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. Sage.
15. Fernandes, Vanessa Gomes. 2019. "In Motion: A dança na obra cinematográfica de Norman McLaren." PhD diss., Universidade de Coimbra.
16. Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. University of Minnesota Press.
17. Khitrova, Daria. 2011. "Eisenstein's Choreography in *Ivan the Terrible*." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 5 (1): 55–71. https://doi.org/10.1386/srsc.5.1.55_1.
18. Lorente Bilbao, José Ignacio. 2024. "Movilizaciones de la Mirada: Cine y Danza." *AusArt* 12 (1): 111–119. <https://doi.org/10.1387/ausart.25824>.
19. Poveda Yáñez, Jorge, Beatriz Herrera Corado, and Annelies Van Assche. 2025. "Presence Rewired: The Re-materialisation of Digital Dance from the Sweatshop to the Pixel." *Body & Society* 31 (4): 63–88. <https://doi.org/10.1177/1357034X251389881>.
20. Robbins, Allison. 2013. "Busby Berkeley, Broken Rhythms and Dance Direction on the Stage and Screen." *Studies in Musical Theatre* 7 (1): 75–93. https://doi.org/10.1386/smt.7.1.75_1.
21. Rosenberg, Douglas. 2000. "Video Space: A Site for Choreography." *Leonardo* 33 (4): 275–280. <https://doi.org/10.1162/002409400552658>.
22. Salzer, H., and A. Baer. 2015. "Being a Video-Choreographer: Describing the Multifaceted Role of a Choreographer Creating Screendance." *The International Journal of Screendance* 5: 102–115.

23. Schmidt, Jochen. 1991. "Exploitation or Symbiosis? On the Contradictions Between Dance and Video." *Ballett International* 1: 97–99.
24. Shorabek, Adil Khan, B. Pazilova, G. Manapova, Zh. Tolysbayeva, N. Mansurov, and R. Kralik. 2021. "The Specifics of the Evaluative Metaphor in English (Based on the Texts of Art Discourse)." *XLinguae* 14 (2): 245–254. <https://doi.org/10.18355/XL.2021.14.02.18>.
25. Stoll Knecht, Anna. 2023. "Jacques Tati and the Musical Construction of the Comedic." In *The Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, edited by Emilio Audissino and Emile Wennekes. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-33422-1_31.
26. Vertov, Dziga. 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson. Translated by Kevin O'Brien. University of California Press.

References:

1. Albatyr, I., Ž. B. Esenbek, žaňe B. Ž. Karimova. 2025. "Bejnežazba túsiru úderisi: negizgi kağıdalary men tásilderi." *L. N. Gumilev atyndağy Euraziâ ulttyq universitetiniň Habarşysy. Žurnalistika seriášy* 150 (1): 105–116. <https://doi.org/10.32523/2616-7174-2025-150-105-116>. (In Kaz.).
2. Kusanova, Anipa, žaňe A. Šorabek. 2025. "Ėkrandağy bi: horeografiâ teleserialdardağy mǎđeni žaňe kross-mǎđeni kodtardy bejneleu kuraly retinde." *Saryn* 13 (3): 86–107. <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.13.2025.300>. (In Kaz.).
3. Omiraliyev, Žankeldi. 2025. "Fil'm 'Baқыt kúšağynda': muzyka Kaldaakova, igra Satybaldy, krasota Astany." *Orda.kz*, 30 qazan. <https://orda.kz/film-bakyt-kushagynda-muzyka-kaldajakova-igra-satybaldy-krasota-astany-408497/>. (In Kaz.).
4. Astruc, Alexandre. 1948. "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo." *L'Écran français*, no. 144, March 30. (In Fr.).
5. Au, Susan. 1988. *Ballet and Modern Dance*. Introduction by Selma Jeanne Cohen. Thames & Hudson. (In Engl.).
6. Bakirova, Samal, Gulnara Saitova, Zhanibek Kaiyr, Toigan Izim, and Ruslan Kenzikeyev. 2022. "Kazakhstan Experience in Distance Learning in Higher Education in the Field of Choreography." *Central Asian Journal of Art Studies* 7 (2): 97–108. (In Engl.).
7. Bakirova, Samal A., Toigan O. Izim, Lyudmila A. Nikolayeva, and Gulnara Yu. Saitova. 2025. "Highlights of Digital Technologies Application for Choreography Teaching: The Case of Kazakhstan." *Research in Dance Education* 26 (3): 369–384. <https://doi.org/10.1080/14647893.2023.2220651>. (In Engl.).
8. Bozzini, Annie. 1991. "They Film as They Dance." *Ballett International* 14 (1): 36–41. (In Engl.).
9. Brannigan, Erin. 2011. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press. (In Engl.).
10. Braun, Virginia, and Victoria Clarke. 2021. "One Size Fits All? What Counts as Quality Practice in (Reflexive) Thematic Analysis?" *Qualitative Research in Psychology* 18 (3): 328–352. <https://doi.org/10.1080/14780887.2020.1769238>. (In Engl.).
11. Carroll, Noël. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell Publishing. (In Engl.).

12. Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations, 1972–1990*. Translated by Martin Joughin. Columbia University Press. (In Engl.).
13. Djebbari, Elina. 2019. “Dance, Music Videos and Screens: Intermediality and Videochoreomorphosis in Mali and Benin.” *Critical African Studies* 11 (1): 87–102. <https://doi.org/10.1080/21681392.2019.1650647>. (In Engl.).
14. Featherstone, Mike. 1995. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. Sage. (In Engl.).
15. Fernandes, Vanessa Gomes. 2019. “In Motion: A dança na obra cinematográfica de Norman McLaren.” PhD diss., Universidade de Coimbra. (In Port.).
16. Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. University of Minnesota Press. (In Engl.).
17. Khitrova, Daria. 2011. “Eisenstein’s Choreography in *Ivan the Terrible*.” *Studies in Russian and Soviet Cinema* 5 (1): 55–71. https://doi.org/10.1386/srsc.5.1.55_1. (In Engl.).
18. Lorente Bilbao, José Ignacio. 2024. “Movilizaciones de la Mirada: Cine y Danza.” *AusArt* 12 (1): 111–119. <https://doi.org/10.1387/ausart.25824>. (In Span.).
19. Poveda Yáñez, Jorge, Beatriz Herrera Corado, and Annelies Van Assche. 2025. “Presence Rewired: The Re-materialisation of Digital Dance from the Sweatshop to the Pixel.” *Body & Society* 31 (4): 63–88. <https://doi.org/10.1177/1357034X251389881>. (In Engl.).
20. Robbins, Allison. 2013. “Busby Berkeley, Broken Rhythms and Dance Direction on the Stage and Screen.” *Studies in Musical Theatre* 7 (1): 75–93. https://doi.org/10.1386/smt.7.1.75_1. (In Engl.).
21. Rosenberg, Douglas. 2000. “Video Space: A Site for Choreography.” *Leonardo* 33 (4): 275–280. <https://doi.org/10.1162/002409400552658>. (In Engl.).
22. Salzer, H., and A. Baer. 2015. “Being a Video-Choreographer: Describing the Multifaceted Role of a Choreographer Creating Screendance.” *The International Journal of Screendance* 5: 102–115. (In Engl.).
23. Schmidt, Jochen. 1991. “Exploitation or Symbiosis? On the Contradictions Between Dance and Video.” *Ballett International* 1: 97–99. (In Engl.).
24. Shorabek, Adilkhan, B. Pazilova, G. Manapova, Zh. Tolysbayeva, N. Mansurov, and R. Kralik. 2021. “The Specifics of the Evaluative Metaphor in English (Based on the Texts of Art Discourse).” *XLinguae* 14 (2): 245–254. <https://doi.org/10.18355/XL.2021.14.02.18>. (In Engl.).
25. Stoll Knecht, Anna. 2023. “Jacques Tati and the Musical Construction of the Comedic.” In *The Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, edited by Emilio Audissino and Emile Wennekes. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-33422-1_31. (In Engl.).
26. Vertov, Dziga. 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson. Translated by Kevin O’Brien. University of California Press. (In Engl.).

Авторлардың қосқан үлесі:

Шорабек Әділхан Дүйсенбекұлы – зерттеу бағытын, мақсатын, міндеттерін, өзектілігін айқындап, шетелдік және отандық ғылыми әдебиеттерді талдау жұмыстарын жүргізді.

Бәкірова Самал Әбілпатташқызы – сұхбат сұрақтарын дайындады, мюзикльдағы би қойылымдарын сараптады, зерттеудің негізгі қорытындысын тұжырымдады.

Contribution of the Authors:

Shorabek Adilkhan Duysenbekuly – defined the direction, goals, objectives, and relevance of the study, and analyzed international and domestic scientific literature.

Samal Abilpattashkizy Bakirova – prepared interview questions, analyzed the dance performances in the musical, and formulated the study's main findings.

Вклад авторов:

Шорабек Адильхан Дуйсенбекулы – определил направление, цели, задачи и актуальность исследования, провёл анализ зарубежной и отечественной научной литературы.

Бакирова Самал Абиьпатташкызы – подготовила вопросы для интервью, проанализировала танцевальные постановки в мюзикле и сформулировала основные выводы исследования.

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Әділхан Дүйсенбекұлы Шорабек – Нийде Өмер Халисдемир университетінің радио, Теледидар және кино кафедрасының PhD кандидаты (Нийде, Түркия).
E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

Бәкірова Самал Әбілпатташқызы – PhD, Хореография және Арт-менеджмент кафедрасының қауымдастырылған профессоры м.а., Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан).
E-mail: bakirova.s@qyzpu.edu.kz

Краткая информация об авторе:

Адилхан Дуйсенбекулы Шорабек – PhD-кандидат кафедры радио, телевидения и кино Университета имени Омера Халисдемира в Нигде (Нигде, Турция).
E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

Бакирова Самал Абилпатташқызы – PhD, и.о. ассоциированного профессора кафедры хореографии и арт-менеджмента, Казахский национальный женский педагогический университет (Алматы, Казахстан).
E-mail: bakirova.s@qyzpu.edu.kz

Brief Information about the Author:

Adilkhan Duiysenbekuly Shorabek – PhD candidate in the Department of Radio, Television and Cinema at Niğde Ömer Halisdemir University (Niğde, Türkiye).
E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

Samal Abilpattashqyzy Bakirova – PhD, Acting Associate Professor of the Department of Choreography and Art Management, Kazakh National Women's Teacher Training University (Almaty, Kazakhstan).
E-mail: bakirova.s@qyzpu.edu.kz