

МРНТИ 18.49.09
УДК 792.09

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.56

Г. Б. Абдрахман*

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru

(Алматы, Казахстан)

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НЕЗАВЕРШЁННОГО БАЛЕТА «СТЕПНАЯ ЛЕГЕНДА» Т. КАЖГАЛИЕВА И З. РАЙБАЕВА

Аннотация

В статье на основе изучения архивных рукописей незавершённого балета «Степная легенда» Тлеса Кажгалиева на либретто Заурбека Райбаева предпринята попытка реконструкции музыкально-хореографической драматургии произведения. Актуальность работы обусловлена тем, что балет «Степная легенда» представляет собой один из наиболее значимых нереализованных замыслов казахстанского балетного театра, изучение которого позволяет существенно расширить имеющиеся представления о тенденциях развития национального балета второй половины XX века, а также проследить особенности творческого взаимодействия композитора и балетмейстера-либреттиста в процессе создания сценического произведения.

Источниковую базу составили авторская рукопись клавира балета, машинописный текст либретто, композиционные схемы и аудиозаписи музыкального материала из семейного архива композитора. Использованы методы источниковедческого, структурно-функционального, текстологического, сравнительно-типологического и музыкально-драматургического анализа.

Исследование позволило определить специфику созданного З. Райбаевым либретто, представляющего собой не только сюжетную канву балета, но и развернутый сценарий сценического действия. Анализ музыкального материала показал стремление композитора к созданию сквозной драматургии и системы индивидуализированных музыкальных характеристик персонажей, что свидетельствует о следовании принципам симфонизации балета.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в области балетоведения, источниковедения, при изучении творческих биографий Т. Кажгалиева и З. Райбаева, а также истории казахстанского музыкального театра второй половины XX века.

Ключевые слова

казахстанский балет, музыкально-хореографическая драматургия, незавершённое произведение, балетное либретто, реконструкция, архивные материалы.

Для цитирования

Абдрахман, Г. Б. 2026. Музыкально-хореографическая драматургия незавершённого балета «Степная легенда» Т. Кажгалиева и З. Райбаева. Научный журнал «Arts Academy» №3(19): 56–81.

ФТАХР 18.49.09

ӘОЖ 792.09

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.56

Г. Б. Әбдірахман*

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru

(Алматы, Қазақстан)

Т. ҚАЖҒАЛИЕВ ПЕН З. РАЙБАЕВТЫҢ «ДАЛА АҢЫЗЫ» АЯҚТАЛМАҒАН БАЛЕТІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ-ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ДРАМАТУРГИЯСЫ

Аңдатпа

Мақалада Тлес Қажғалиевтің Заурбек Райбаев либреттосына жазылған «Дала аңызы» аяқталмаған балетінің архивтік қолжазбаларын зерттеу негізінде шығарманың музыкалық-хореографиялық драматургиясын реконструкциялау әрекеті жасалады. Зерттеудің өзектілігі «Дала аңызы» балетінің қазақ балет театрының жүзеге аспай қалған аса маңызды шығармашылық жобаларының бірі болуымен байланысты. Аталған туындыны зерттеу XX ғасырдың екінші жартысындағы ұлттық балеттің даму үрдістері туралы қалыптасқан түсініктерді кеңейтуге, сондай-ақ композитор мен либретто авторы-балетмейстердің сахналық шығарма жасау үдерісіндегі шығармашылық өзара байланысының ерекшеліктерін айқындауға мүмкіндік береді.

Зерттеудің дереккөздік негізін балет клавиірінің авторлық қолжазбасы, либреттоның машинкамен терілген мәтіні, композициялық сызбалар мен композитордың отбасылық архивіндегі музыкалық материалдардың аудиожазбалары құрады.

Зерттеу барысында деректанулық, құрылымдық-функционалдық, мәтінтанулық, салыстырмалы-типологиялық және музыкалық-драматургиялық талдау әдістері қолданылды.

Зерттеу нәтижесінде З. Райбаев жасаған либреттоның тек балет сюжетін ғана емес, сахналық әрекеттің кеңейтілген сценарийін де қамтитыны айқындалды. Музыкалық материалды талдау композитордың тұтас драматургия мен кейіпкерлердің дараланған музыкалық сипаттамаларын жасауға ұмтылғанын көрсетті. Бұл балетті симфонизациялау қағидаттарына сүйенгенін аңғартады.

Зерттеудің теориялық және практикалық маңызы оның нәтижелерін балеттану, деректану салаларында, Т. Қажғалиев пен З. Райбаевтың шығармашылық өмірбаянын, сондай-ақ XX ғасырдың екінші жартысындағы қазақ музыкалық театрының тарихын зерттеу барысында пайдалануға болатындығымен анықталады.

Түйінді сөздер

қазақ балеті, музыкалық-хореографиялық драматургия, аяқталмаған шығарма, балет либреттосы, реконструкция, архивтік материалдар.

Дәйексөз үшін

Әбдірахман, Г. Б. 2026. Т. Қажғалиев пен З. Райбаевтың «Дала аңызы» аяқталмаған балетінің музыкалық-хореографиялық драматургиясы. Arts Academy ғылыми журналы №3(19): 56–81.

IRSTI 18.49.09
UDC 792.09

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.56

G. B. Abdirakhman*

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru

(Almaty, Kazakhstan)

THE MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC DRAMATURGY OF THE UNFINISHED BALLET “STEPPE LEGEND” BY T. KAZHGALIYEV AND Z. RAIBAYEV

Abstract

The article attempts to reconstruct the musical and choreographic dramaturgy of the unfinished ballet “Steppe Legend” by Tles Kazhgaliyev based on a libretto by Zaurbek Raibayev through the study of archival manuscripts. The relevance of the research lies in the fact that “Steppe Legend” represents one of the most significant unrealized projects of the Kazakh ballet theatre. Its study makes it possible to considerably expand current understanding of the development trends of national ballet in the second half of the twentieth century, as well as to trace the specific features of the creative interaction between the composer and the choreographer-librettist in the process of creating a stage work.

The source base of the research includes the author's manuscript of the ballet clavier, the typewritten libretto, compositional schemes, and audio recordings of musical material preserved in the composer's family archive.

The study employs source-critical, structural-functional, textological, comparative-typological, and musical-dramaturgical methods of analysis.

The research made it possible to determine the specific character of the libretto created by Z. Raibayev, which represents not only the narrative outline of the ballet, but also an extended scenario of stage action. The analysis of the musical material revealed the composer's aspiration to create continuous dramaturgical development and a system of individualized musical characterizations of the protagonists, demonstrating adherence to the principles of ballet symphonization.

The theoretical and practical significance of the research lies in the possibility of applying its results in ballet studies, source studies, the study of the creative biographies of T. Kazhgaliyev and Z. Raibayev, as well as the history of Kazakh musical theatre of the second half of the twentieth century.

Key words

Kazakh ballet, musical and choreographic dramaturgy, unfinished work, ballet libretto, reconstruction, archival materials.

Cite

Abdirakhman, G. B. 2026. The musical and choreographic dramaturgy of the unfinished ballet “Steppe Legend” by T. Kazhgaliyev and Z. Raibayev. Arts Academy Scientific Journal, no. 3(19): 56–81

Введение. В последние годы в искусствоведении возрастает интерес к незавершённым и невоплощённым сценическим замыслам, которые становятся самостоятельным исследовательским материалом и позволяют реконструировать процесс их создания. Значим такой ракурс и для музыкально-хореографического искусства, где художественное целое формируется не в одном завершённом тексте, а в системе взаимосвязанных источников, включающих либретто, текст музыкального оформления балета, постановочные разработки, хореографические схемы и иные материалы. В этом смысле изучение незавершённых балетных произведений встраивается в круг актуальных источниковедческих проблем, связанных с вопросами их интерпретации и реконструкции на основе сохранившихся архивных материалов.

В контексте современного балетоведения такой подход представляется особенно актуальным, поскольку несмотря на значительное

количество работ, посвящённых творчеству ведущих мастеров казахстанского балета, многие их сценические замыслы до сих пор остаются неизученными. Между тем обращение к этим источникам позволяет существенно расширить представления о творческой эволюции этих мастеров, а также углубить имеющиеся знания о путях и закономерностях формирования национальной модели музыкально-хореографического спектакля.

Одним из таких произведений является незавершённый балет «Степная легенда», над которым совместно работали два выдающихся представителя казахского искусства XX века – композитор Тлес Кажғалиев и балетмейстер Заурбек Райбаев⁵, выступивший также автором либретто.

Особенность «Степной легенды» заключается в том, что музыкальная и хореографическая драматургия формировались в процессе совместной работы композитора и балетмейстера. Такой принцип творческого взаимодействия

⁵ Тлес Кажғалиев (1949–1996) – казахстанский композитор, выпускник Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс композиции профессора М. И. Чулаки), ученик Г. А. Жубановой. Автор симфонических, концертных, камерных и музыкально-сценических произведений, в том числе балета «Степная легенда». Его сочинения входят в репертуар ведущих исполнительских коллективов Казахстана и неоднократно исполнялись в странах Европы и Северной Америки, способствуя международному признанию современной казахстанской композиторской школы.

Заурбек Райбаев (1932–2011) – советский и казахстанский артист балета, балетмейстер и педагог, народный артист Казахской ССР, выпускник Алма-Атинского хореографического училища, Ленинградского хореографического училища и балетмейстерского факультета ГИТИСа (класс Л. М. Лавровского). На протяжении нескольких десятилетий являлся одним из ведущих балетмейстеров Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая, где осуществил постановки классических и национальных балетов, внесших значительный вклад в развитие казахстанского хореографического искусства.

соответствует традиции творческих союзов композитора и балетмейстера, известных по сотрудничеству П. Чайковского и М. Петипа, С. Прокофьева и Л. Лавровского и др.

В отличие от балета «Караван» (1979), поставленного Б. Аюхановым на ранее созданную Т. Кажгалиевым симфоническую музыку⁶, «Степная легенда» создавалась как самостоятельный балетный опус. Сохранившийся комплекс архивных материалов отражает различные этапы формирования авторского замысла произведения и свидетельствует о том, что музыкальная и хореографическая драматургия разрабатывались в тесной взаимосвязи. В связи с этим произведение может рассматриваться как целостный авторский балетный замысел.

Целью настоящей статьи является реконструкция принципов музыкально-хореографической драматургии незавершённого балета Т. Кажгалиева «Степная легенда» на основе анализа архивных источников и выявление закономерностей взаимодействия эпического первоисточника, сценарной структуры и музыкального развития при формировании сценического замысла произведения.

Материалы и методы исследования. Источниковую базу исследования составили ранее не

введенные в научный оборот материалы семейного архива Т. Кажгалиева: рукопись клавира незавершённого балета «Степная легенда», содержащая двенадцать завершённых музыкальных номеров и авторские пометки (Кажгалиев б. г.), и подготовленный З. Райбаевым машинописный текст либретто «Махаббат мұңы» («Печаль любви»), датированный автором июнем 1986 – августом 1990 года и отличающийся необычной для балета степенью детализации, по своей структуре приближаясь к развернутому сценарию спектакля (Райбаев 1986–1990). При изучении музыкального материала также использовались имеющиеся в семейном архиве аудио- и видеозаписи симфонической сюиты из балета в четырех частях и отдельных оркестрованных номеров из клавира, исполнявшихся Государственным симфоническим оркестром под управлением Т. Абдрашева.

Дополнительным источником послужили опубликованные материалы, посвященные творчеству Т. Кажгалиева, истории казахстанского балетного театра и проблемам музыкально-хореографической драматургии.

С теоретико-методологической точки зрения исследование опирается на современные представления о музыкально-сценическом

⁶ В основу балета легла музыка «Концерта для струнных, ударных и фортепиано».

произведении как многослойной художественной системе, формирующейся во взаимодействии литературного, музыкального и сценического компонентов и сохраняющейся в различных типах авторских и постановочных материалов (Goehr 1992).

В современной зарубежной литературе, посвященной теории и практике хореографического искусства, взаимодействие музыки и танца рассматривается как процесс художественного диалога, в котором музыкальная и пластическая структуры совместно формируют драматургию спектакля. Как показывает Т. Авансу, именно их пространственно-временное взаимодействие становится источником смыслообразования и позволяет рассматривать музыкально-хореографическое произведение как целостную художественную систему (Avañço 2025).

Используемые в статье методы отражают специфику работы с архивными источниками. Так, методы источниковедческого и структурно-функционального анализа позволили рассмотреть архивные материалы как взаимосвязанную систему источников, отражающих процесс формирования сценического замысла произведения. Методы реконструкции сценического замысла и музыкально-драматургического анализа использовались при сопоставлении рукописи клавира и текста либретто.

Это дало возможность выявить особенности музыкально-хореографической концепции балета и принципы взаимодействия эпического первоисточника, музыкальной драматургии и намеченной балетмейстером-либреттистом пластической организации сценического действия. Необходимость сопоставления для их дальнейшей интерпретации различных типов архивных материалов – рукописи клавира, композиционных схем и текста либретто – обусловила использование элементов текстологического анализа. Это позволило прояснить логику принятых авторами драматургических решений и выявить отдельные этапы развития авторского замысла. Изучение хореографических форм балета посредством сравнительно-типологического анализа позволило встроить драматургический замысел «Степной легенды» в контекст развития балетного жанра второй половины XX века.

Обзор литературы по теме.

Несмотря на наличие значительного количества трудов, посвященных развитию казахстанского балета второй половины XX века (Сарынова 1976; Жумасеитова 2014; Садыкова 2020; Жуйкова и Есентаева 2015; Aukhadiyev, Dosbatyrov, and Einasto 2025), а также современных работ, связанных со сценической интерпретацией эпоса «Козы-Корпеш – Баян-Сулү» (Ешмуратова и

Марғұланқызы 2025), незавершённый балет Т. Кажғалиева «Степная легенда» до настоящего времени не становился предметом специального исследования. Это объясняется, с одной стороны, отсутствием сценической реализации произведения, с другой, тем, что архивные материалы, составляющие основу настоящей статьи, до сих пор не вводились в широкий научный оборот.

Специфика изучаемой темы, связанной с анализом архивных рукописных материалов, определила методологический характер привлекаемых научных источников. Это позволило интерпретировать исследуемый материал в контексте более широкого круга искусствоведческих проблем. В последние годы в зарубежном балетоведении заметно возрастает интерес к архивным исследованиям, которые стали самостоятельным направлением изучения хореографического наследия. Как отмечает В. Томс, существенная часть материалов, позволяющих реконструировать историю танцевального искусства и творческий процесс создания спектаклей, может находиться за пределами специализированных театральных архивов, что требует расширения круга привлекаемых источников и переосмысления самой методологии архивного исследования (Thoms 2025). Такой подход представляется

особенно продуктивным при изучении незавершённых сценических произведений, где именно совокупность разнородных архивных материалов позволяет реконструировать авторский замысел.

Можно выделить еще несколько исследовательских направлений, оказавшихся наиболее важными в контексте проблематики статьи. Прежде всего это труды, посвященные проблеме изучения незавершённых художественных произведений и возможностям реконструкции авторского замысла на основе сохранившихся материалов. Особое значение в этом отношении имели работы Т. Яковлевой (Яковлева 2019), Л. Кихней и О. Темиршиной (Кихней и Темиршина 2019), Д. Уразымбетова (Уразымбетов 2020). Несмотря на различие исследовательского материала и методологических подходов, для этих работ принципиально важно понимание феномена незавершённости не как отсутствия итоговой формы, а как особого типа существования художественного произведения, допускающего возможность реконструкции авторской логики на основе сохранившихся источников. Так, Т.А. Яковлева рассматривает незаконченное произведение искусства как произведение, движение которого «прервано, а не завершено» (Яковлева 2019, 80). Она подчеркивает, что незавершённость позволяет рассматривать

произведение одновременно и как результат, и как процесс художественного становления. Данное положение представляется особенно важным применительно к архивным материалам балета Т. Кажгалиева, которые фиксируют не итоговую сценическую форму, а сам процесс формирования художественного замысла.

Особое значение для настоящего исследования имеет статья Д. Уразымбетова «Невоплощенные замыслы детских балетов Минтая Тлеубаева» (Уразымбетов 2020), представляющая собой один из первых примеров обращения к проблеме незавершённых произведений в казахстанском балетоведении. Исследователь рассматривает архивные материалы как источник реконструкции режиссерского мышления балетмейстера и особенностей его творческого взаимодействия с композиторами и либреттистами своего времени. Однако вопросы музыкально-хореографической драматургии и принципов организации сценического действия в статье специально не анализируются, так как автор сосредотачивает основное внимание на историко-описательном и источниковедческом аспектах изучаемой проблемы.

Существенное значение для настоящего исследования имеют положения монографии Ю.Б. Абдокова, посвященной музыкальной

поэтике хореографии. Автор рассматривает хореографическое произведение как особую форму пластической интерпретации музыки, в которой взаимодействие музыкального и сценического начал образует целостную художественную систему. Такой подход позволяет рассматривать музыкально-хореографическую драматургию не как механическое соединение двух видов искусства, а как единый процесс формирования художественного образа, основанный на закономерностях их взаимной организации (Абдоков 2009).

Еще один круг научных источников включает исследования, посвященные драматургии балетного театра XX века на советском материале. Эти работы важны для нас прежде всего в связи с изучением проблемы взаимодействия музыкального и сценического развития в балете «Степная легенда», поскольку это произведение относится именно к этому историческому периоду. Так, в трудах Ю. Слонимского (Слонимский 1974) основное внимание сосредоточено на эмоционально-драматической природе балетного конфликта; в работе М. Тараканова (Тараканов 1981) рассматриваются процессы драматизации танца и симфонизации балетного спектакля. Исследования зарубежных авторов С. Ау (Au 2012) и Л. Гарафолы (Garafola 2005) расширяют интересующий нас круг проблем, позволяя рассматривать

балет не только в контексте развития хореографического театра XX века, но и в плане взаимодействия музыкального, пластического и сценического начал.

Отдельный круг источников составили исследования по истории казахстанского балетного театра и хореографического искусства. В этом отношении важны труды Л.П. Сарыновой (1976), Г. Жумасеитовой (2014), А.А. Садыковой (2020), исследования Л.А. Жуйковой, посвященные вопросам симфонизации балета и репертуарной политики ГАТОБ им. Абая (2015), материалы научных конференций по хореографическому искусству Казахстана (Уразымбетов 2020), а также энциклопедия «Қазақстанның хореография өнері»⁷, изданная Казахской национальной академией хореографии. Характерно, что уже в исследовании Л.П. Сарыновой подчеркивается необходимость «активного поиска выразительных средств, достижения единства всех компонентов современного балетного спектакля» (Сарынова 1976, 7). Такая исследовательская установка оказывается особенно значимой при реконструкции музыкально-хореографической драматургии балета «Степная легенда», основанной на взаимодействии музыкального

тематизма, пластической организации и сценического действия.

Характерно, что в более поздних исследованиях сценического искусства проблема целостности балетного спектакля получает дальнейшее развитие уже в контексте междисциплинарных исследований перформативных практик и современного танца. В этих работах сценическое произведение рассматривается не как совокупность автономных художественных компонентов, а как единая система взаимодействия музыки, пластической организации, пространства и сценического действия. Так, в статье Э. Маллис «Reconstruction in Dance Somaesthetics» подчеркивается, что танцевальное произведение должно изучаться как многоаспектная форма сценического опыта, которая формируется в процессе взаимодействия пластического движения, сценического пространства и художественного действия (Mullis 2024). Исследователь подчеркивает необходимость анализа не только хореографических техник и особенностей драматургического решения, но и их связей с более широким культурным контекстом (Mullis 2024, 9–10).

В свою очередь, М. Тюресен в работе «Navigating the Intersection of Dramaturgy and Artistic Research in

⁷ «Қазақстанның хореография өнері»: энциклопедия (Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2023).

Contemporary Theatre Education» подчеркивает, что драматургия в современном театре не есть фиксированная композиционная структура, а представляет собой подвижный процесс формирования художественного смысла в ходе сценического действия (Thygesen 2024). Исследователь также отмечает, что музыка, движение, пространство, свет и жест могут приобретать равнозначную с текстом драматургическую функцию.

При рассмотрении незавершённых сценических произведений с целью их реконструкции такие подходы представляются чрезвычайно продуктивными, так как позволяют рассматривать балетный замысел не как статичную композиционную модель, а как процесс формирования сценического действия, возникающего во взаимодействии музыкального тематизма, пластической организации и драматургии.

Результаты исследования. *Эпос и принципы сценарной драматургии.* Обращение Тлеса Кажғалиева и Заурбека Райбаева к лиро-эпосу «Козы-Корпеш – Баян-Сулу» (в сказительской версии Бейсенбая) продолжило уже сложившуюся в казахстанском искусстве традицию сценического освоения этого сюжета. На протяжении XX–XXI веков эпос неоднократно становился основой произведений различных видов искусства. Помимо драмы Г. Мусрепова, киноэкранизаций и

произведений изобразительного искусства, он получил последовательное воплощение в музыкально-театральных жанрах: в балетной сцене «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» на музыку Б. Ерзаковича в постановке Б. Аюханова и И. Манской, балете Е. Брусиловского (1971), незавершённой опере М. Тулебаева, опере С. Мухамеджанова «Ақ Баян», а в XXI веке был вновь переосмыслен в балете А. Раимкуловой «Козы-Корпеш – Баян Сулу». Современные сценические интерпретации эпоса стали предметом как профессионального критического осмысления, так и специальных научных исследований, посвящённых трансформации его драматургии, образной системы и символики (Недлина 2021; Тани и Жумасеитова 2022). Таким образом, обращение авторов «Степной легенды» к этому сюжету развивало устойчивую художественную традицию, сохраняющую свою актуальность и в современном музыкально-хореографическом искусстве.

С точки зрения логики балетного театра, неоднократное обращение к этому первоисточнику можно назвать закономерным: поэма «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» изначально обладала качествами, удовлетворяющими его требованиям. Ю. Слонимский писал о том, что наиболее органичным материалом для балета становятся произведения, основанные не на «поединке мыслей», а на «поединке

чувств» (Слонимский 1974, 35). Именно так строится драматургия народного лиро-эпоса, где любовь и ревность, верность и насилие, свобода чувства и власть традиции получают предельно концентрированное эмоциональное выражение. При этом важную роль играет не только конфликт героев, но и сама среда народной жизни: обрядовые сцены, игры, состязания, различные формы коллективного быта, обладающие значительным потенциалом пластического воплощения.

Интересно, что в рукописи либретто балет обозначен под названием «Махаббат мұңы» («Печаль любви»), тогда как в музыкальном тексте и сюите закрепляется название «Степная легенда». Можно предположить, что изменение названия связано со смещением акцента от лирико-психологической трактовки сюжета к его более широкому эпико-драматургическому осмыслению. Такой вывод подтверждается анализом либретто: история Козы и Баян предстает здесь не только как частная любовная драма, но и как повествование, укорененное в пространстве народного предания. Эпическая дистанция здесь постоянно сочетается с подчеркнuto лирическим развитием действия. В структуре либретто важное место занимают монологи, любовные сцены, внутренне сосредоточенные эпизоды-размышления, благодаря чему

возникает особое лироэпическое качество драматургии.

При этом З. Райбаев не стремится к подробному пересказу поэмы. Напротив, многосоставное эпическое повествование подвергается драматургической концентрации, в результате чего из разветвленной системы персонажей и событий выстраивается очень компактная сценическая структура. Основные линии стягиваются к конфликту Баян, Козы, Кодара и Карабая, действие освобождается от эпической описательности и начинает подчиняться логике сценического развития.

Важно обратить внимание на то, что авторство либретто принадлежит не литератору, а профессиональному балетмейстеру, много лет работавшему с балетной труппой Казахского национального театра оперы и балета им. Абая. Подобная практика была достаточно характерной для балетного театра второй половины XX века, где хореограф нередко становился и соавтором сценарной концепции спектакля. Сам Райбаев неоднократно выступал автором или соавтором либретто и хореографической концепции балетных постановок, в том числе балетов «Легенда о белой птице» Г. Жубановой, «Чин-Томур» К. Кужамьярова, «Фрески» Т. Мынбаева. В подобных случаях либретто формируется не как самостоятельный литературный текст, а как проект

будущего сценического действия, организованного через движение, смену пространственных планов и взаимодействие пластических эпизодов.

Сохранившийся текст либретто З. Райбаева также выходит за пределы краткого характера за пределы краткого балетного либретто и приближается к развернутому сценарию балетного спектакля. В нем зафиксированы не только последовательность событий, но и принципы сценического развития, характер пластического оформления и драматургическая функция отдельных эпизодов.

Изучение текста либретто показывает, что З. Райбаев мыслит не литературными эпизодами, а сценически конкретными пластическими ситуациями, ритмом движения, сменой сценических состояний. Во многих ремарках фактически зафиксирован будущий рисунок действия. Так, в сцене «Барымта» джигиты Кодара появляются «крадучись один за другим», а затем «неслышной поступью... заполняют пространство вокруг своего вожака» (Райбаев 1986–1990, 12). Важным здесь оказывается не бытовое действие само по себе, а постепенное сгущение сценического напряжения, возникающее через движение масс и организацию пространства.

Аналогично построена и сцена «Кыз-куу». Уже на уровне ремарок Райбаев создает ощущение

стремительного пластического потока: «вихрем срываются с места на резвых скакунах юные степнячки» (Райбаев 1986–1990, 10). Народная игра мыслится не как вставной дивертисментный эпизод, а как важный драматургический узел произведения: именно в вихре скачки происходит первая встреча Козы и Баян, дающая начало любовной линии балета. Пространство состязания одновременно становится пространством судьбы.

Такое понимание характерно для всей драматургии «Степной легенды». Массовые сцены здесь не существуют отдельно от действия. Уже в сцене «Кочевье» пластическая организация аула формирует живое пространство народной жизни, внутри которого разворачивается дальнейший конфликт. В тексте Райбаев подробно фиксирует жесты, движения и поведение различных групп персонажей: девушки вспенивают кумыс, джигиты затевают силовые состязания, молодежь разбивается на пары в игре «тобык». Благодаря таким деталям действие приобретает реалистичность, внутреннюю подвижность и многослойность. Народная среда становится активным участником драматургии.

Судя по тексту либретто, важная роль в организации действия принадлежит фигуре сказителя. Текст открывается пушкинским эпиграфом: «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», а

завершается обращением сказителя Бейсенбая: «Правдивое свое повествование на том кончает Бейсенбай-певец» (Райбаев 1986–1990, 17). Благодаря этому история Козы и Баян существует одновременно в двух измерениях – как живое сценическое действие и как легенда, сохраняемая народной памятью. Возникает характерный эффект эпического отстранения, при котором зритель не только сопереживает героям, но и воспринимает происходящее как часть коллективного исторического опыта.

Показательно в этом плане и решение финала. После гибели героев действие завершается не бытовой развязкой, а символически, о чем свидетельствуют заключительные строки либретто: «На могиле влюбленных выросли два душистых цветка, а между ними – колючий репейник» (Райбаев 1986–1990, 17). В контексте балетного спектакля этот образ становится пластической метафорой вечного соединения героев и одновременно переводит историю любви в пространство эпического мифа.

Музыкально-хореографическая драматургия и система сценических форм балета. Структурное решение «Степной легенды» само по себе позволяет судить о характере авторского замысла. В рукописи зафиксированы двадцать музыкальных номеров,

организованных в две примерно равновеликие части. Первая включает: Вступление (увертюра), «Клятву Карабая и Сарыбая», Монолог Баян, «Кочевье», Монолог Кодара, Дуэт Баян и Кодара, «Кыз-куу», Монолог Козы-Корпеша, Дуэт Баян и Козы, «Барымта». Во вторую часть входят Пассакалья, «Аул Карабая», «Сынсу», «Айтыс», Дуэт Баян и Козы, Трио, «Смерть Козы», «Печаль Баян», сцена «Кодар мечется в беспросветной тоске» и Финал.

Обращение к двухчастности имеет не только свои традиции в истории балета, но и свои закономерности. Такая композиция получила воплощение как в классическом наследии (например, «Жизель» А. Адана), так и в отечественном балетном театре XX века (например, «Гаянэ» А. Хачатуряна). Это промежуточная форма между монументальными многоактными композициями XIX века и одноактными балетами эпохи реформ М. Фокина, где первый акт выполняет двойственную функцию завязки и экспозиции действующих лиц. Здесь же, как правило, происходит и первое кульминационное столкновение. Второе действие концентрирует нарастающий конфликт, а также содержит его кульминацию и развязку.

Указанная в таблице 1 последовательность номеров рукописи клавира «Степной легенды» позволяет увидеть, что композитор и либреттист в полной мере следуют

этой закономерности. Первая часть балета – это экспозиция основных героев и формирование конфликтных линий. Здесь последовательно возникают монологи главных персонажей, массовые сцены, игровые эпизоды, любовный дуэт и первое крупное столкновение Баян и Кодара. Во второй части заметно уплотнение структуры и усиление внутреннего напряжения, притом что роль ансамблевых сцен и переходных эпизодов возрастает. Сюжетное развитие постепенно смещается к трагической развязке. Первый драматургический «знак» этого усматривается в обращении композитора к старинной вариационной форме на basso ostinato «Пассакалья», открывающей вторую часть.

В европейской музыкальной традиции пассакалья устойчиво связана с состоянием трагической сосредоточенности и неумолимого внутреннего движения. Остинатная повторность создает ощущение неотвратимо приближающейся трагедии.

В контексте сюжетного развития балета Пассакалью можно трактовать как своеобразную границу между двумя драматургическими состояниями спектакля: после яркого и относительно открытого по эмоциональному строю первого действия возникает сосредоточенная, внутренне напряженная музыка, основанная на повторности и постепенном наращивании конфликтности.

Таблица 1. Структура музыкально-хореографической драматургии балета «Степная легенда» (на основе рукописи клавира)

I действие	Драматургическая функция	II действие	Драматургическая функция
<i>№1 Вступление (увертюра)</i>	Экспозиция эпического пространства	<i>№1 Пассакалья</i>	Переход к трагической фазе действия
<i>№2 Клятва Карабая и Сарыбая</i>	Завязка конфликта	<i>№2 Аул Карабая</i>	Пространство вынужденного брака
<i>№3 Монолог Баян</i>	Экспозиция героини	<i>№3 Сыңсу</i>	Лирико-трагический обрядовый эпизод
<i>№4 Кочевье</i>	Введение народной среды	<i>№4 Айтыс</i>	Контраст внешнего веселья и внутреннего конфликта
<i>№5 Монолог Кодара</i>	Экспозиция конфликтной линии	<i>№5 Дуэт Баян и Козы</i>	Любовь в пространстве трагедии

<i>№6 Дуэт Баян и Кодара</i>	Первый кульминационный конфликт	<i>№6 / № 7 Трио</i>	Разрушение дуэтного единства
<i>№7 Кыз-куу</i>	Зарождение любовой линии	<i>№8 Смерть Козы</i>	Кульминация трагедии
<i>№8 Монолог Козы- Корпеша</i>	Экспозиция героя	<i>№9 Печаль Баян</i>	Лирическая кульминация
<i>№9 Любовь. Дуэт Баян и Козы</i>	Лирическая кульминация действия	<i>№10 Кодар мечется в беспросветной тоске</i>	Психологическая развязка конфликтной линии
<i>№10 Барымта</i>	Нарастание конфликта	<i>№11 Финал</i>	Эпическое завершение

Как видно из приведенной таблицы, последовательность отраженных в клавире номеров позволяет говорить о стремлении авторов к организации спектакля по принципу сквозной драматургии, при которой каждая сцена выполняет не декоративную, а конструктивную функцию. В общей структуре балета практически отсутствуют сцены, существующие вне драматургического развития. Это видно из распределения функций, отраженных во 2-й и 4-й колонках таблицы 1.

Движение сюжета строится на постоянном чередовании различных типов форм и пластических состояний: после монолога Баян возникает развернутая массовая сцена «Кочевье»; напряженный дуэт Баян и Кодара сменяется стремительной динамикой «Кыз-куу»; лирический дуэт Козы и Баян непосредственно переходит в конфликтную сцену «Барымта». Благодаря этому действие

развивается непрерывно, без остановок и статичных вставок. Даже относительно самостоятельные номера включены в единое драматургическое движение. Очевидно, что Райбаев сознательно отказался от развернутых дивертисментных номеров, характерных для большого романтического балета. Но при этом акцент сделан на зрелищных в сценическом плане игровых и обрядовых сценах «Кыз-куу», «Барымта», «Сынсу», «Айтыс», а также игра «Тобык». Каждая из них становится самостоятельным элементом драматургической структуры.

Из таблицы видно и то, что среди других общепринятых балетных форм важное место в «Степной легенде» принадлежит монологам. Три монолога первого действия – Баян, Кодара и Козы-Корпеша – образуют своеобразный экспозиционный

триптих, последовательно вводящий главных участников конфликта в художественное пространство спектакля. При этом монолог не мыслится как остановка действия – каждый из них сохраняет внутреннюю направленность к последующему развитию. Так, монолог Баян непосредственно переходит в сцену «Кочевье», монолог Кодара – в его дуэт с Баян, монолог Козы – в любовный дуэт главных героев. Благодаря этому создается ощущение непрерывности сценического движения, где отдельный номер одновременно завершен и внутренне разомкнут. В подобном понимании монолога проявляется одна из характерных тенденций развития балетной драматургии XX века. В отличие от классической вариации как формы «чистого танца», монологическая сцена соединяет хореографическое и пантомимное начала, раскрывая не только внешнее действие, но и внутреннее состояние персонажа.

В этом отношении особенно показателен монолог Кодара из 1 акта. Исходя из результатов анализа клавира, композитор стремился соединить вариационность музыкального развития с внутренней динамикой хореографического монолога. Активное развитие тематизма, резкие интонационные контрасты и ритмическая напряженность создают образ героя

не в статике, а в процессе психологического развертывания.

Ансамблевые формы также выполняют в структуре балета не столько декоративную, сколько драматургическую функцию. Дуэт Баян и Кодара является первым непосредственным столкновением противоборствующих линий действия. Конфликт подан через сопоставление различных эмоциональных состояний: настойчивость и скрытая угроза Кодара противопоставлены внутреннему сопротивлению Баян. В тексте либретто это находит выражение в словах: «... Кодар, влюбленный в Баян, предъявляет ей свои притязания. Ей был противен грубый и властный Кодар, предъявлявший на нее свои права согласно уговору с Карабаем» (Райбаев 1986–1990, 8). Иначе строятся дуэты Баян и Козы, образующие своеобразную лирическую арку внутри произведения. Показательно, что взаимоотношения влюбленных начинаются не в изолированном любовном эпизоде, а вырастают непосредственно из сценического движения «Кыз-куу», где пространство народной игры становится одновременно местом судьбоносной встречи героев. Благодаря этому любовная линия развивается сразу же внутри общего драматургического потока спектакля. Но функционально дуэты Баян и Козы не равнозначны. Если в первом действии их дуэт

становится кульминацией любовной линии («Весь мир по-новому раскрывается в её восприятии»; Райбаев 1986–1990, 10), то во втором та же форма оказывается включена в развитие трагического конфликта («Его безмятежная и лучезарная улыбка разгоняет её мрачные предчувствия неотвратимой беды»; Райбаев 1986–1990, 11).

Особую функцию выполняет трио второго действия, возникающее, когда к влюбленным неожиданно присоединяется Кодар. Драматургический смысл такого решения видится в необходимости перевести действие из области лирики в пространство открытого конфликта. Тем самым трио фиксирует момент, когда гармоническое единство героев становится невозможным, а само развитие спектакля окончательно подчиняется трагической логике.

Не менее важную роль в музыкально-хореографической организации балета играют массовые сцены. В «Степной легенде» они решены функционально значительно сложнее, чем традиционный дивертисмент. Драматургически наиболее многозначной представляется сцена «Кочевье», выполняющая одновременно несколько функций. Во-первых, она переключает действие от монологических эпизодов к массовым, во-вторых – впервые объединяет в одном сценическом пространстве Карабая и Кодара, и,

наконец, вводит образ народа как коллективного участника действия. В музыкальном оформлении сцены для отражения этой многофункциональности композитор прибегает к выразительным возможностям контрастно-составной сюиты, где различные группы персонажей получают собственные тематические характеристики, объединенные общей интонационной линией.

Иначе решена сцена «Кыз-куу». Работа с архивными материалами позволила установить, что музыка сцены «Кыз-куу» была создана Т. Кажгалиевым еще до начала работы над балетом и существовала как самостоятельное симфоническое произведение, получившее известность в концертном исполнении. Включив её в партитуру «Степной легенды», композитор не использовал уже существовавшую музыку как вставной номер. Напротив, в драматургии спектакля этот музыкальный эпизод приобрел новую функцию, став важным этапом развития любовной линии: именно во время стремительной скачки молодежи происходит первая встреча Козы и Баян. Динамика народной игры создает эффект случайного столкновения, из которого рождается чувство.

В сцене «Барымта» углубляется образ Кодара. Здесь он характеризуется уже не как соперник в любви, а как носитель насилия и

принуждения. Угон скота становится средством давления на Карабая и важным этапом нарастания конфликта.

Во втором действии трактовка обрядовых сцен несколько меняется. Следующие после эпизодов «Сваты» и «Карабай и Баян» сцены «Сынсу» и «Айтыс» строятся на принципе расхождения внешнего и внутреннего планов действия. Внешне они сохраняют атмосферу свадебного праздника, но их внутренний драматургический смысл оказывается прямо противоположным. Веселье, состязательность и обрядовая приподнятость контрапунктируют трагическому развитию событий и внутреннему состоянию Баян. Благодаря этому народный обряд перестает быть только этнографическим фоном и превращается в средство скрытого драматургического напряжения.

Особый уровень музыкально-хореографической драматургии в «Степной легенде» связан с принципами музыкальной характеристики персонажей. Т. Кажгалиев стремится выстроить систему образов через индивидуализированный тематизм, закрепляя за основными героями устойчивые интонационные комплексы (лейтмотивы). Показательно при этом, что музыкальная характеристика персонажей соотносится не только с их эмоциональным состоянием, но и с

предполагаемой пластической природой сценического образа.

Наиболее многоплановое развитие получил образ Баян. Её появление сопровождается подчеркнуто пластической характеристикой, данной Райбаевым в тексте либретто: «стройна как тополь, гибка как камышинка». В музыкальном решении монолога Баян композитор выстраивает последовательность нескольких контрастных состояний. Первая тема – подвижная, с ритмическими смещениями и внезапными интонационными взлетами – создает образ Баян как внутренне свободной и непосредственной девушки. Вторая, более плавная и пластичная, связана уже с лирическим обликом Баян. Наконец, третья тема, развивающаяся широко и спокойно, характеризует её внутреннее благородство и серьезность.

Многосоставность музыкального портрета Баян предусматривает её разноплановую хореографическую трактовку. В этом плане главная героиня существует в балете как минимум в трех пластических регистрах – как юная девушка, как героиня любовной линии и как носитель высоких внутренних нравственных качеств. Поэтому закономерно, что её музыкальная характеристика не сводится к эмоциональному комментарию действия, а сама начинает формировать внутренние принципы

сценического существования персонажа.

Иначе организован образ Кодара. Уже в либретто его характеристика строится на подчеркнутой экспрессивности, выраженной словами «Всех недругов одолевал Кодар». Но, судя по тексту клавира, музыкальная драматургия образа оказывается значительно сложнее, чем прямолинейное его противопоставление положительным героям. Тематизм, связанный с образом Кодара, основан на резких интонационных контрастах, ритмической импульсивности и внутреннем напряжении музыкального движения. При этом композитор избегает одноплановости: наряду с агрессивной и конфликтной сферой возникает и иная линия – подчеркнуто внешняя, более демонстративная. Особенно заметна она в сценах, связанных со сватовством и попыткой Кодара предстать перед Баян в качестве достойного жениха. В результате образ лишается однозначной схематичности традиционного «злодея» и приобретает более сложный характер.

Судя по сохранившемуся музыкальному материалу, композитор стремился показать не только внешнюю силу и властность этого персонажа, но и внутреннюю напряженность его эмоционального состояния. Особенно показателен в этом отношении монолог Кодара.

Музыкальная драматургия сцены строится на принципе вариационного развития, где активное преобразование тематического материала, резкие интонационные контрасты и нарастающая ритмическая напряженность позволяют создать образ персонажа не в статике, а в процессе внутреннего психологического развертывания.

Поскольку сохранившиеся архивные материалы не содержат хореографической записи спектакля, пластическое решение Кодара может быть реконструировано лишь предположительно. Вероятно, пластическое решение Кодара строилось на сочетании подчеркнутой силы, властной манеры движения и внутренней конфликтности персонажа. Такое предположение подтверждается тем, что герой ярче раскрывается не в изолированных сольных эпизодах, а в сценах столкновения с другими действующими лицами, прежде всего с Баян и Козы. Взаимодействие с ними переводит внутренний конфликт образа в пластическое решение, основанное на противодействии жестов, движений и пространственных линий.

Образ Козы-Корпеша, в отличие от Кодара, развивается постепенно. Об этом свидетельствует его музыкальная характеристика. В либретто герой появляется как победитель в состязаниях, искусный всадник и охотник, однако в музыкальной

драматургии центральным оказывается не героическое, а лирическое начало.

Наиболее полно тематизм Козы раскрывается в сценах, связанных с Баян. Особое значение в этом отношении имеют дуэты Козы и Баян. Здесь композитор стремится не к простому соединению двух индивидуальных характеристик, а к созданию общего интонационного пространства, в котором музыкальные линии героев постепенно начинают восприниматься как единое целое. Именно поэтому любовные сцены занимают столь важное место в структуре произведения: через них раскрывается не только чувство персонажей, но и сама идея внутреннего единства героев.

На противоположные полюсы драматургии вынесены еще два важных балетных персонажа – Карабай и Кодар. Их связь заявлена в тексте либретто, где Кодар прямо назван «достойным Карабая зятем». В музыкальном же решении эта близость проявляется через близкую интонационную атмосферу, тяготение к напряженным гармоническим сочетаниям и более жесткий характер тематического развития. Но образ Карабая лишен открытой экспрессивности, свойственной Кодару. Его драматургическая функция связана скорее с ощущением внутренней неподвижности, власти традиции и неумолимости принятого решения. Именно поэтому основной

драматургический конфликт в «Степной легенде» нельзя свести к обычному любовному треугольнику. В отличие от балета Е. Брусиловского на тот же сюжет, где драматургия в большей степени сосредоточена на соперничестве Козы и Кодара, у Кажғалиева источник трагедии оказывается глубже. Разрушительной силой становится сама система отношений, воплощенная прежде всего в фигуре Карабая. Кодар же выступает не только как соперник, но и как орудие этой силы.

Таким образом, сохранившиеся материалы балета «Степная легенда» позволяют говорить о существовании целостной музыкально-хореографической концепции произведения, в которой принципы сценической композиции, система хореографических форм и музыкальная драматургия оказываются тесно взаимосвязанными.

Обсуждение результатов.

Предпринятое исследование позволяет рассматривать незавершённый балет «Степная легенда» как значительное явление казахстанского музыкально-хореографического искусства второй половины XX века, в котором получили отражение важные процессы развития национального балетного театра.

«Степная легенда» мыслилась в русле тенденций драматизации и симфонизации балетного спектакля,

активно развивавшихся в советском балетном театре того времени. Именно поэтому при обращении к народному лиро-эпосу «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» авторы создают внутренне концентрированную модель эпического конфликта, подвергая народный первоисточник значительной драматургической переработке.

Показательной особенностью балета является организация музыкально-хореографической драматургии на принципах сквозного развития, при которой музыка выступает не только сопровождением сценического действия, но и самостоятельным фактором формирования драматургии. Рукописные материалы свидетельствуют о стремлении авторов к созданию целостной художественной концепции, основанной на соединении эпической традиции, принципов драматического балета и симфонического типа музыкального мышления.

Важное значение имеет и сам факт незавершённости произведения, выступающий не только биографическим или историческим обстоятельством, но и особым исследовательским ракурсом, который позволяет проследить процесс формирования авторского замысла. Сопоставление либретто и рукописи клавира дает возможность увидеть механизмы взаимодействия композитора и балетмейстера в

процессе создания спектакля, а также реконструировать логику формирования его музыкально-хореографической драматургии. Это, в свою очередь, имеет важное значение не только для изучения творчества Т. Кажгалиева и З. Райбаева, но и для более глубокого понимания закономерностей развития казахстанского музыкального театра второй половины XX века.

Заключение. Анализ архивных материалов показал, что либретто З. Райбаева представляет собой пример профессионально организованного балетного сценария, ориентированного на закономерности сценического и пластического развития действия. Сохранившиеся материалы свидетельствуют о стремлении авторов создать национальный балетный спектакль нового типа, в котором эпический первоисточник переосмысливается через систему музыкально-хореографических образов, а народно-обрядовые, игровые и ансамблевые сцены становятся активными элементами драматургического развития.

Особое значение имеет то обстоятельство, что даже в незавершённом виде произведение сохраняет внутреннюю композиционную и драматургическую целостность. Это позволяет не только реконструировать основные принципы авторского сценического мышления, но и расширяет

современные представления о музыкально-хореографического процессах развития казахстанского искусства второй половины XX века.

Список использованных источников

1. Абдоков, Юрий Борисович. 2009. *Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора*. ГИТИС.
2. Ешмуратова, Анар, и Майра Марғұланқызы. 2025. «„Қозы Көрпеш – Баян Сұлу“ эпосындағы әйел бейнесінің Гүлназ Балпейісова режиссурасындағы сахналық және гендерлік-философиялық интерпретациясы». *Arts Academy* 4 (16): 60–74. <https://doi.org/10.56032/2523-4684.2025.4.16.60>.
3. Жуйкова, Л. А., и Д. Б. Есентаева. 2015. *Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934–2014) и вопросы балетного симфонизма*. Асыл кітап.
4. Жумасейтова, Гульнара. 2014. *Хореография Казахстана. Период независимости*. Жибек жолы.
5. Кажғалиев, Тлес Шамгонович. Б. г. «Степная легенда». Рукопись клавира незавершённого балета. Семейный архив Т. Кажғалиева. Неопубликованный материал.
6. Кихней, Любовь Геннадьевна, и Олеся Равильевна Темиршина. 2019. «От замысла к тексту: парадоксы незавершённости („Поэма без героя“, наброски балетного либретто и „Проза о Поэме“)». *Филологический класс* 3 (57): 19–28. <https://doi.org/10.26170/FK19-03-03>.
7. Недлина, Валерия. 2021. «Балет „Қозы Көрпеш – Баян Сұлу“: неужели получилось?» *Театр «Астана Балет»*, 18 июня. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/balet-kozy-korpesh-bayan-sulu-neuzheli-poluchilos>.
8. Райбаев, Заурбек. 1986–1990. «Махаббат мұңы» («Печаль любви»). Машинописное либретто к балету «Степная легенда». Семейный архив Т. Кажғалиева. Неопубликованный материал.
9. Садыкова, Анвара Ариповна. 2020. «Национальное и инонациональное в творчестве классиков казахстанской хореографии (на материале спектаклей ГАТОБ им. Абая)». Дис. канд. искусствоведения, Институт философии, права и социально-политических исследований им. А. А. Алтымышбаева Национальной академии наук Кыргызской Республики.
10. Сарынова, Лидия Петровна. 1976. *Балетное искусство Казахстана*. Наука.
11. Слонимский, Юрий Иосифович. 1974. *Драматургия балетного театра XIX века*. Искусство.
12. Тани, Айслу Б., и Гульнара Ж. Жумасейтова. 2022. «Новые символы и мотивы в балетной интерпретации „Қозы Көрпеш – Баян Сұлу“». *Keruen* 77 (4): 320–29. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2022.4-26>.
13. Тараканов, М. Е. 1981. *Музыкальный театр Родиона Щедрина*. Советский композитор.

14. Уразымбетов, Д. Д. 2020. «Невоплощенные замыслы детских балетов Минтая Тлеубаева». *Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің Хабаршысы* 1 (81): 252–56.
15. Яковлева, Татьяна Анатольевна. 2019. «Незаконченное произведение искусства как исследовательская проблема». *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки»* 19 (1): 77–82. <https://doi.org/10.14529/ssh190111>.
16. Au, Susan. 2012. *Ballet and Modern Dance*. 3rd ed. Thames & Hudson.
17. Aukhadiyev, Ilyas, Daniyar Dosbatyrov, and Heili Einasto. 2025. “Modern Creative Methods of Ballet Staging and Their Reflection in the Kazakh Ballet *Zhusan*.” *Creativity Studies* 18 (1): 208–22. <https://doi.org/10.3846/cs.2025.20429>.
18. Avanço, Tatiana. 2025. “Dramaturgy of the Dialogue between Dance and Music in the Choreography *Véspera*: A Choreomusical Analysis.” *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 15 (1): e138585. <https://doi.org/10.1590/2237-2660138585vs02>.
19. Garafola, Lynn. 2005. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Wesleyan University Press.
20. Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001>.
21. Mullis, Eric. 2024. “Reconstruction in Dance Somaesthetics.” *The Journal of Somaesthetics* 10 (2): 8–41. <https://doi.org/10.54337/ojs.jos.v10i2.8599>.
22. Thoms, Victoria. 2025. “New Sources and New Perspectives for Dance Research: Extending Archival Horizons.” *Dance Research* 43 (2): 163–90. <https://doi.org/10.3366/drs.2025.0454>.
23. Thygesen, Mads. 2024. “Navigating the Intersection of Dramaturgy and Artistic Research in Contemporary Theatre Education.” *European Journal of Cultural Management and Policy* 14: Article 12288. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2024.12288>.

References:

1. Abdokov, Ūrij Borisovič. 2009. *Muzyka! naâ poëtika horeografii: plastičeskaâ interpretaciâ muzyki v horeografičeskom iskusstve: vzglâd kompozitora*. GITIS. (In Russ.).
2. Eşmuratova, Anar, i Majra Marğulankyzy. 2025. “‘Kozy Kôrpeş – Baân Sûlu’ èposyndağy âjel bejnesiniñ Gûlnaz Balpejisova režissurasyndağy sahnalyk žâne genderlik-filosofiâlyk interpretaciâsy.” *Arts Academy* 4 (16): 60–74. <https://doi.org/10.56032/2523-4684.2025.4.16.60>. (In Kaz.).
3. Žujkova, L. A., i D. B. Esentaeva. 2015. *Repertuarnaâ politika baletnyh spektaklej GATOB im. Abaâ (1934–2014) i voprosy baletnogo simfonizma*. Asyl kitap. (In Russ.).
4. Žumaseitova, Gul'nara. 2014. *Horeografiâ Kazahstana. Period nezavisimosti*. Žibek žoly. (In Russ.).
5. Kažgaliev, Tles Šamgonovič. b. g. “Stepnaâ legenda.” Rukopis' klavira nezaveršennogo baleta. Semejnyj arhiv T. Kažgalieva. Neopublikovannyj material. (In Russ.).
6. Kihnej, Lûbov' Gennad'evna, i Olesâ Ravil'evna Temiršina. 2019. “Ot zamysla k tekstu: paradoksy nezaveršennosti (‘Poëma bez geroâ,’ nabroski baletnogo libretto i ‘Proza o

- Poème).” *Filologičeskij klass* 3 (57): 19–28. <https://doi.org/10.26170/FK19-03-03>. (In Russ.).
7. Nedlina, Valeriâ. 2021. “Balet ‘Kozy Korpeš – Baân Sulu’: neuželi polučilos?” *Teatr “Astana Ballet”*, 18 iünâ. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/balet-kozy-korpesh-bayan-sulu-neuzheli-poluchilos>. (In Russ.).
8. Rajbaev, Zaurbek. 1986–1990. “Mahabbat muıny” (“Pečal’ lûbvi”). Mašinopisnoe libretto k baletu “Stepnaâ legenda.” Semejnıy arhiv T. Kažgalieva. Neopublikovannyj material. (In Russ.).
9. Sadykova, Anvara Aripovna. 2020. “Nacional’noe i inonacional’noe v tvorčestve klassikov kazahstanskoy horeografii (na materiale spektaklej GATOB im. Abaâ).” Dis. kand. iskusstvovedeniâ, Institut filosofii, prava i social’no-političeskikh issledovanij im. A. A. Altmyšbaeva Nacional’noj akademii nauk Kyrgyzskoj Respubliki. (In Russ.).
10. Sarynova, Lidiâ Petrovna. 1976. *Baletnoe iskusstvo Kazahstana*. Nauka KazSSR. (In Russ.).
11. Slonimskij, Ūrij Iosifovič. 1974. *Dramaturgiâ baletnogo teatra XIX veka*. Iskusstvo. (In Russ.).
12. Tani, Ajslu B., i Gul’nara Žumaseitova. 2022. “Novye simvolı i motivy v baletnoj interpretacii ‘Kozy Korpeš – Baân Sulu’.” *Keruen* 77 (4): 320–29. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2022.4-26>. (In Russ.).
13. Tarakanov, M. E. 1981. *Muzykal’nyj teatr Rodiona Šedrina*. Sovetskij kompozitor. (In Russ.).
14. Urazymbetov, D. D. 2020. “Nevoplošennye zamysly detskikh baletov Mintaâ Tleubaeva.” *Qazaq ulttyq kyzdar pedagogikalyq universitetiniñ Habarşysy* 1 (81): 252–56. (In Russ.).
15. Äkovleva, Tat’âna Anatol’evna. 2019. “Nezakončennoe proizvedenie iskusstva kak issledovatel’skaâ problema.” *Vestnik Ūžno-Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriâ “Social’no-gumanitarnye nauki”* 19 (1): 77–82. <https://doi.org/10.14529/ssh190111>. (In Russ.).
16. Au, Susan. 2012. *Ballet and Modern Dance*. 3rd ed. London: Thames & Hudson.
17. Aukhadiyev, Ilyas, Daniyar Dosbatyrov, and Heili Einasto. 2025. “Modern Creative Methods of Ballet Staging and Their Reflection in the Kazakh Ballet *Zhusan*.” *Creativity Studies* 18 (1): 208–22. <https://doi.org/10.3846/cs.2025.20429>.
18. Avanço, Tatiana. 2025. “Dramaturgy of the Dialogue between Dance and Music in the Choreography *Véspera*: A Choreomusical Analysis.” *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 15 (1): e138585. <https://doi.org/10.1590/2237-2660138585vs02>.
19. Garafola, Lynn. 2005. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Wesleyan University Press.
20. Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001>.
21. Mullis, Eric. 2024. “Reconstruction in Dance Somaesthetics.” *The Journal of Somaesthetics* 10 (2): 8–41. <https://doi.org/10.54337/ojs.jos.v10i2.8599>.

22. Thoms, Victoria. 2025. "New Sources and New Perspectives for Dance Research: Extending Archival Horizons." *Dance Research* 43 (2): 163–90. <https://doi.org/10.3366/drs.2025.0454>.
23. Thygesen, Mads. 2024. "Navigating the Intersection of Dramaturgy and Artistic Research in Contemporary Theatre Education." *European Journal of Cultural Management and Policy* 14: Article 12288. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2024.12288>.

Краткая информация об авторе:

Абдрахман Гүлнар Бакытқызы – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, Казахская национальная академия искусств имени Тимирбека Жургенова, г. Алматы, Казахстан.

E-mail: gulnarabd@mail.ru

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Әбдірахман Гүлнар Бақытқызы – өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы қ., Қазақстан.

E-mail: gulnarabd@mail.ru

Brief Information about the Author:

Abdirakhman Gulnar Baqytqyzy – candidate of Art Studies, associate professor, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan.

E-mail: gulnarabd@mail.ru