

МРНТИ 18.49.45

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.32

УДК 792.8:792.02:7.038.6

С. Д. Саттыбаева^{1*}

¹Казахская национальная академия хореографии

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

(Астана, Казахстан)

Н. Р. Ескендилов²

²Казахский национальный университет искусств имени Куляш

Байсеитовой

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685

E-mail: mr.nartay.1986@mail.ru

(Астана, Казахстан)

СЦЕНОГРАФИЯ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК БАЛЕТА «КОЗЫ КОРПЕШ – БАЯН СУЛУ»

Аннотация

Балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» Актоты Раимкуловой в постановке Георгия Ковтуна на сцене театра «Астана Балет» представляет собой значимое явление современного казахстанского балета. В спектакле национальный эпос раскрывается через единство музыки, хореографии, сценографии, света и костюма. Цель исследования – определить особенности сценографического решения и его роль в создании целостного художественного образа. Анализ показывает, что сценография строится на символических образах скал-балбалов, Мирового древа, степного пейзажа, света и тени. Эти элементы помогают передать переход между реальным и потусторонним мирами, усиливают трагическое звучание сюжета и подчёркивают его мифопоэтический характер. Музыка А. Раимкуловой, включающая лирические, мистические и жанровые эпизоды, направляет развитие визуального образа спектакля. В финале сдержанность оформления переносит основной акцент на свет, музыку и сакральный смысл эпоса.

Ключевые слова

эпос, балет, музыка, драматургия, композитор, театральный реквизит, световая драматургия.

Для цитирования

Саттыбаева, С., Ескендилов, Н. 2026. Сценография как выразительный язык балета «Козы Корпеш – Баян Сулу». Научный журнал «Arts Academy» №3(19): 32–55.

ҒТАХР 18.45.45
ӘОЖ 792.8:792.02:7.038.6

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.32

С. Д. Саттыбаева^{1*}

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

Н. Р. Ескендіров²

²Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685

E-mail: mr.nartay.1986@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

«ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ» БАЛЕТІНДЕГІ СЦЕНОГРАФИЯНЫҢ КӨРКЕМ ТІЛІ

Аңдатпа

Ақтоты Райымқұлованың «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» балеті Георгий Ковтунның хореографиясында «Астана Балет» театрының сахнасында қойылған қазіргі қазақстандық балет өнеріндегі елеулі көркем құбылыс болып табылады. Қойылым ұлттық эпосты музыка, хореография, декорация, жарықтандыру және костюмнің бірлігі арқылы ашады. Бұл зерттеудің мақсаты – сценографиялық шешімнің ерекшеліктерін және оның үйлесімді көркемдік бейнені жасаудағы рөлін анықтау. Талдау сценографиялық шешімнің балбал тастарының, Әлем ағашының, дала пейзажының, жарық пен көлеңкенің символикалық бейнелеріне негізделгенін көрсетеді. Бұл элементтер шынайы дүние мен о дүние арасындағы ауысуды жеткізуге, сюжеттің трагедиялық реңкін күшейтуге және оның мифопоэтикалық сипатын ерекше көрсетуге көмектеседі. А. Райымқұлованың лирикалық, мистикалық және жанрлық эпизодтарды қамтитын музыкасы қойылымның көрнекі бейнесінің дамуына бағыт береді. Финалда ұстамды дизайн назарды жарыққа, музыкаға және эпостың қасиетті мәніне аударады.

Түйінді сөздер

эпос, балет, музыка, драма, композитор, театр реквизиттері, жарық драматургиясы.

Дәйексөз үшін

Саттыбаева, С., Ескендіров, Н. 2026. «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» балетіндегі сценографияның көркем тілі. Arts Academy ғылыми журналы №3(19):32–55.

IRSTI 18.45.45

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.32

UDC 792.8:792.02:7.038.6

S. D. Sattybayeva^{1*}

¹*Kazakh national academy of choreography*

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

N. R. Yeskendirov²

²*Kazakh National University of Arts named after Kulyash Bayseyitova*

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685

E-mail: mr.nartay.1986@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

SCENOGRAPHY AS THE EXPRESSIVE LANGUAGE OF THE BALLET "KOZY KORPESH – BAYAN SULU"

Abstract

Aktoty Raimkulova's ballet "Kozy Korpesh – Bayan Sulu", choreographed by Georgy Kovtun and staged at the Astana Ballet Theatre, is a significant work in contemporary Kazakhstani ballet. The performance interprets the national epic through the integration of music, choreography, set design, lighting, and costume. The aim of this study is to identify the features of the scenographic design and its role in creating a coherent artistic image. The analysis reveals that the set design is based on the symbolic use of balbal-like stone structures, the World Tree, the steppe landscape, light, and shadow. These elements help convey the transition between the earthly and otherworldly realms, enhance the tragic tone of the plot, and emphasize its mythopoetic nature. Raimkulova's music, which includes lyrical, mystical, and genre-based episodes, guides the development of the performance's visual imagery. In the finale, the restrained design shifts the focus to light, music, and the sacred meaning of the epic.

Key words

epic, ballet, music, dramaturgy, composer, theatrical props, lighting dramaturgy.

Cite

Sattybayeva, S., Yeskendirov, N. 2026. Scenography as the expressive language of the ballet "Kozy Korpesh – Bayan Sulu". Arts Academy Scientific Journal, no. 3(19):32–55..

Введение. Современный казахстанский балет активно обращается к национальным сюжетам, среди которых особое место занимает эпос о Козы Корпеш и Баян Сулу. Постановка 2021 года на музыку Актоты Раимкуловой в хореографии Георгия Ковтуна³ стала значимым примером соединения эпической традиции с современными сценическими и пластическими решениями.

Особая роль в спектакле принадлежит сценографии Андрея Злобина, которая выполняет не только оформительскую, но и содержательно-образную функцию. Символические образы, пространство, свет, цвет и костюмы помогают раскрыть конфликт, настроение героев и создают единый художественный образ вместе с музыкой и хореографией.

Актуальность исследования обусловлена усилением внимания современного театроведения и хореографической науки к сценографии как самостоятельной системе художественной выразительности спектакля. В современных научных подходах сценография осмысливается не только как декоративно-оформительский компонент сценического действия, но и как сложный комплекс пространственных, световых, визуально-пластических,

материальных и символических решений, участвующих в формировании художественного смысла, организации зрительского восприятия и сохранении культурной памяти. В связи с этим особую значимость приобретает изучение национальных балетных постановок, в которых сценографические средства обеспечивают перевод эпического повествования в условное, мифопоэтическое и зрительно воспринимаемое сценическое пространство.

Научная проблема статьи определяется тем, что балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» ранее рассматривался, в основном, в контексте национальной хореографии, музыкально-драматургической интерпретации и сценического обновления эпического сюжета. Вместе с тем сценография данной постановки как целостная система смыслообразования до настоящего времени не становилась предметом специального комплексного анализа. Между тем сценографическое решение Андрея Злобина, включающее балбалообразные скалы, образ Мирового древа, световую драматургию, проекции степного пространства, костюм и предметную среду, формирует визуально-смысловую логику спектакля и обеспечивает перевод фольклорно-

³ Георгий Ковтун, *Козы Корпеш – Баян Сулу: балет в двух действиях по мотивам казахского эпоса*,

программа спектакля (Астана: Astana Ballet Theatre, 2024).

эпического материала на язык современного балетного театра.

Цель исследования заключается в выявлении художественных, семиотических и драматургических функций сценографии в балете Актоты Раимкуловой «Козы Корпеш – Баян Сулу» в постановке Георгия Ковтуна, а также в определении способов участия сценографических компонентов в формировании мифопоэтического образа спектакля. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач: проанализировать ключевые визуальные символы постановки; определить характер взаимодействия сценографии со световой партитурой, музыкальной драматургией, костюмом и хореографическим текстом; выявить значение сценического пространства в репрезентации границ между земным и сакральным мирами; соотнести сценографическое решение спектакля с современными международными подходами к исследованию сценографии, пространственной драматургии и визуальной репрезентации культурной памяти.

Научная новизна исследования состоит в том, что сценография балета «Козы Корпеш – Баян Сулу» рассматривается не как вспомогательный элемент сценического оформления, а как самостоятельный художественно-

выразительный язык, структурирующий смысловую организацию спектакля. В рамках заявленной проблематики впервые акцентируется взаимосвязь визуальных архетипов казахской культуры, световой драматургии, музыкальной символики и сценического пространства как целостной системы художественной интерпретации национального эпоса.

Материалы и методы исследования.

Материал исследования составили видеозаписи и фотоматериалы балета «Козы Корпеш – Баян Сулу», программа спектакля, материалы театра «Астана Балет», интервью сценографа Андрея Злобина⁴, критические публикации о постановке, а также отечественные и зарубежные научные исследования по сценографии, сценическому пространству, свету, культурной символике и современному танцу.

Методологическую основу исследования составляют три взаимосвязанных подхода. Первый связан с современным пониманием сценографии как пространственно-перцептивной системы, в которой сценическая среда, тело исполнителя, свет и визуальная композиция совместно организуют восприятие спектакля. Второй основывается на понимании сценического света как самостоятельного драматургического

⁴ Андрей Злобин, «Работа над сценографией балета «Козы Корпеш – Баян Сулу», интервью провела

Сайтова Г.Ю., 31.10.2023г., архив театра «Астана Балет».

средства, формирующего пространственные и смысловые акценты действия. Третий представлен семиотическим подходом, применяемым для анализа способов преобразования культурно маркированных образов в сценические знаки.

Основным методом исследования является сценографический анализ, направленный на выявление пространственной организации спектакля, функций декораций, света, костюма, предметной среды и проекций, а также характера их трансформации в ходе сценического действия. Семиотический анализ используется для интерпретации визуальных знаков с разграничением авторской концепции постановки, значений, подтверждённых научной литературой, и исследовательской интерпретации. Сравнительно-контекстуальный анализ позволяет соотнести сценографическое решение казахстанского балета с современными зарубежными исследованиями сценографии.

В качестве аналитических процедур применялись метод наблюдения видеоматериала, сопоставления ключевых сцен и прослеживания трансформации повторяющихся визуальных элементов – балбалообразных конструкций, Древа, тюлей, световых и проекционных решений. Их функции рассматривались во взаимосвязи с движением исполнителей и

музыкальной драматургией. Музыкальный материал анализировался только в тех случаях, когда его тембровая, ритмическая или драматургическая организация непосредственно влияла на пространственно-визуальное решение сцены.

Обзор литературы по теме.

Современные исследования сценографии свидетельствуют о том, что сценическое пространство в театре, танце и музыкальном спектакле всё чаще осмысливается как самостоятельная смыслообразующая система. В международной научной литературе последних лет сценография рассматривается не только как средство визуального оформления действия, но и как способ организации зрительского восприятия, материально-пространственной среды, светового и звукового решения, цифровых проекций, а также механизм репрезентации культурной памяти. В работах по дизайну перформансов подчеркивается, что сценографические образы формируются на пересечении пространства, телесности, визуальной композиции, технологий и восприятия зрителя (Thornett & Crawley 2022; Groot Nibbelink & Karreman 2025). Для анализа балетного спектакля данный подход имеет особое значение, поскольку хореографическое действие разворачивается не в нейтральной среде, а в сценическом пространстве, которое определяет

ритмическую организацию, масштаб, символический контекст и эмоционально-смысловую направленность постановки.

Отдельное направление современных исследований связано с рассмотрением сценографии как пространственной, аудиовизуальной и перцептивной практики. Так, К. Дуэйн, обращаясь к анализу постановки Pan Pan Theatre, показывает, что сценографическое решение объединяет визуальные, звуковые и пространственные компоненты, способные целенаправленно организовывать зрительское восприятие и выступать не фоновым элементом сценического действия, а одним из его ключевых смыслообразующих уровней (Duane 2022). Данный подход представляется продуктивным для анализа балета «Козы Корпеш – Баян Сулу», поскольку в этой постановке сценическое пространство, свет, звук, проекционные решения и пластика танцовщиков образуют целостную систему восприятия и интерпретации эпического сюжета.

В современных исследованиях сценического света подчёркивается его самостоятельная драматургическая значимость. С. Палмер, К. Грэм и К. Зезулка рассматривают свет не только как техническое средство обеспечения видимости, но и как выразительный компонент сценического действия, участвующий в формировании

атмосферы, телесного присутствия, фокусировке зрительского внимания и конструировании смысловой структуры спектакля (Graham et al. 2023; Palmer et al. 2023). В данном контексте световая партитура балета «Козы Корпеш – Баян Сулу» может быть интерпретирована как значимый механизм перехода между земным, ритуальным и сакральным уровнями действия. Контровой, нижний, рассеянный и локальный свет в постановке не только акцентирует сценическое присутствие персонажей, но и обозначает границы между реальностью, мифом и миром аруахов.

Концепция экосценографического формирования пространства, представленная в исследовании А. Го и Т. Бир, используется в настоящей статье не как прямая методологическая модель анализируемого спектакля (Goh & Beer 2024). Балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» не относится к *site-specific* проектам и не рассматривается с точки зрения экологического жизненного цикла сценических материалов. Для настоящего исследования релевантен более узкий аспект данного подхода – взаимосвязь сценографической среды и культурно маркированного ландшафта. В этом отношении образ степи, балбалообразные вертикали, Дерево и отдельные предметные элементы могут рассматриваться как средства художественного конструирования культурного пространства, а не как его буквальное

или этнографическое воспроизведение.

Исследования медиальной и цифровой сценографии привлекаются в настоящей работе также в ограниченном аналитическом значении. Поскольку постановка «Козы Корпеш – Баян Сулу» не формирует автономную виртуальную среду, применительно к ней корректнее говорить не о цифровой сценографии в целом, а о медиализированном слое сценографического решения. Подход Н. Бик позволяет рассматривать взаимодействие тюлей, проекций, света и живого тела исполнителя как способ создания многослойного и изменяемого пространства (Beak 2026). В анализируемой постановке данный принцип наиболее заметен в эпизодах перехода от предметно-бытовой среды к условному ритуально-мифопоэтическому пространству.

В современных исследованиях танца и балета особое значение имеют работы, рассматривающие взаимосвязь хореографического действия с пространством, культурной идентичностью и мифологическими сюжетами. П. Атkinson, М. Даффи и Дж. Эйлууд на материале Iso-ballet показывают, что балетное тело и сценическое пространство находятся в отношениях взаимного конструирования, тогда как изменение пространственной среды влияет на характер восприятия движения

(Atkinson et al. 2023). Дж. Гонзалес, обращаясь к образу понтианака в современной малайзийской хореографии, демонстрирует, каким образом фольклорно-мифологический персонаж способен расширять эстетические и нарративные возможности современного танца (Gonzales 2026). Данные исследования позволяют рассматривать балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» в широком международном контексте, где национальный миф, фольклорная образность и сценическое пространство выступают средствами современного художественного высказывания.

В казахстанском искусствознании теоретико-методологическую основу данного исследования составляют труды Л. П. Сарыновой, Д. Саблиной, С. Ю. Писаревского, а также публикации, непосредственно посвященные балету «Козы Корпеш – Баян Сулу» и особенностям его сценического восприятия. Л.П. Сарынова рассматривает казахстанский балет как самостоятельную художественную систему, связанную с процессом формирования национального сценического языка (Сарынова 1976). Д. Саблина акцентирует значение эпических и фольклорных сюжетов в становлении и развитии национального балетного репертуара (Саблина 2009). С. Ю. Писаревский определяет сценический свет как существенный драматургический компонент спектакля, участвующий в

организации его образной и смысловой структуры (Писаревский 2018). Непосредственное отношение к анализу рассматриваемой постановки имеют материалы и публикации Г. Ковтуна, А. Злобина, Ф. Мусиной, В. Недлиной, А.Б. Тани и Г.Т. Жумасеитовой. Особую значимость представляет исследование А.Б. Тани и Г.Т. Жумасеитовой, в котором выявляются новые символы и мотивы сценической интерпретации эпоса «Козы Корпеш – Баян Сулу» (Tani & Jumasseitova 2022).

Вместе с тем анализ существующей научной литературы позволяет выявить определённый исследовательский пробел. В международных исследованиях сценография подробно рассматривается как пространственная, световая, материальная, цифровая и рецептивная практика, однако казахстанский балет и сценическое воплощение тюркского эпического наследия остаются в них практически не представленными. В отечественном искусствоведении, напротив, подчёркивается значение национального балета, эпической основы и отдельных символических элементов постановки, однако сценография как целостный выразительный язык, находящийся во взаимодействии с музыкой, хореографией, костюмом, светом и мифопоэтической структурой спектакля, раскрыта недостаточно

полно. В связи с этим настоящая статья направлена на восполнение обозначенного пробела и рассматривает сценографию балета «Козы Корпеш – Баян Сулу» как самостоятельный механизм художественного смыслообразования.

В дальнейшем анализе в качестве основных теоретических ориентиров используются три положения современной международной теории сценографии: понимание сценографии как пространственно-перцептивной системы; признание света самостоятельным инструментом драматургической организации пространства; рассмотрение проекционного изображения как средства изменения отношений между телом исполнителя и сценической средой. Анализ казахстанского материала позволяет дополнить данные подходы аспектом, недостаточно представленным в международной литературе, – функционированием сценографии как средства перевода национального эпического наследия и культурной памяти в современный пространственно-визуальный язык. В таком случае культурно маркированный образ не воспроизводится как этнографическая цитата, а изменяет своё значение в зависимости от положения на сцене, освещения, взаимодействия с телом исполнителя и места в драматургии спектакля.

Результаты исследования. Премьера балета «Козы Корпеш – Баян Сулу» Актоты Раимкуловой состоялась в театре «Астана Балет» в 2021 году. Это третье обращение композитора к балетному жанру после произведений «Воздушное кочевье» (2008; сценическая премьера – 2018) и «Тұран дала – қыран дала» (2016).

Балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» продолжает направление современного казахстанского театра, связанное с переосмыслением национального эпического и фольклорного наследия. Музыка А. Раимкуловой и постановочная концепция Г. Ковтуна не ориентированы на буквальную этнографическую реконструкцию: традиционный материал преобразуется средствами современного балетного, музыкального и визуально-пространственного языка. В настоящем исследовании основное внимание сосредоточено на том, каким образом это преобразование реализуется средствами сценографии Андрея Злобина.

В интерпретации Г. Ковтуна эпический сюжет получает новое сценическое прочтение: меняются акценты и расширяется система образов. В драматургию введены мифологизированные персонажи – Белый Старец как символ мудрости, Волчица как образ природы и охранительной женской силы, а также Кодар в облике волка,

подчеркивающим его агрессию и инстинктивность. Эти образы усиливают конфликт и переводят действие в символическое пространство борьбы добра и зла, духовного и телесного.

Такое решение позволяет рассматривать постановку как современное сценическое переосмысление эпического материала. Сохраняя сюжетное ядро эпоса, хореографическая версия расширяет его образную систему за счёт мифологизированных персонажей и ритуально-символических эпизодов. В результате история Козы и Баян переводится из событийного плана в условное мифопоэтическое пространство, где конфликт приобретает дополнительные культурно-символические значения.

В казахстанской хореографии национальные балеты на мифологические и легендарные сюжеты пока немногочисленны. К ним относятся «Жезтырнак» Б. Акишевой и А. Мукатай, незавершённая «Медея» О. Хромовой, проект С. Абдинурова «Мифы Кокбори», а также балет Карины Абдуллиной «От қыз» (2023). Эти произведения отражают интерес казахстанского балетного театра к фольклору и мифологии, а обращение к таким мотивам усиливает символическое и философское содержание спектакля.

В балете введены эпизоды, отсутствующие в эпосе: состязание

джигитов, базарная сцена и шаманский обряд. Они обогащают спектакль бытовыми и мифологическими мотивами, усиливая его зрелищность и смысловую глубину. Финал также переосмыслен: души Козы и Баян переходят в мир аруахов, где их любовь утверждается как вечная. Поэтому история получает не только трагическое, но и мифопоэтическое звучание.

В настоящем исследовании «Козы Корпеш – Баян Сулу» рассматривается как балет-эпос, где важны не только сюжет, но и образная организация сценического пространства. В таком жанре тема определяет идейное решение, композицию и художественную форму произведения. Выбранный материал влияет на характер сценических образов, их связь с окружающей средой и общую жанровую природу балета.

В балете «Козы Корпеш – Баян Сулу» режиссёрская концепция основана на осмыслении национального эпоса и его сценической выразительности. Постановка передаёт не только драматизм сюжета, но и особую художественную атмосферу через хореографию, сценографию, костюм и свет. Сценическое пространство здесь выступает не фоном, а активной частью спектакля, взаимодействующей с музыкой и пластикой. Это усиливает символику постановки, её эмоциональное

воздействие и связь с культурным контекстом. Принцип организации сценографии данной постановки строится на сочетании визуально сокращённого предметного ряда с высокой семантической нагрузкой немногочисленных культурно маркированных элементов. Особый интерес в постановке представляет единство музыки и сценографии. Музыка не просто сопровождает действие, а формирует эмоциональный строй, ритм и пластическое решение сцен. Сочетание симфонического оркестра, традиционных инструментов и визуального оформления создаёт целостное художественное пространство, где звук и сценический образ взаимно усиливают друг друга.

Такой подход позволяет рассмотреть, как музыка формирует визуальный ряд, а сценография раскрывает музыкальные смыслы. Особое значение имеет образ Белого Старца, воплощающий мудрость, духовную преемственность и связь времён. Через этот символ глубже раскрываются идея балета, его мифопоэтический смысл и сценическая образность.

Появление Белого Старца в постановке устойчиво соотносится со звучанием кобыза, что формирует узнаваемую аудиовизуальную характеристику персонажа. Историческая связь кобыза с ритуальными практиками и фигурой баксы подтверждается

исследованиями традиционной казахской культуры; при этом сама фигура баксы рассматривается как многокомпонентный культурный феномен, объединяющий ритуальные, музыкальные, целительские и посреднические функции (Досмурзинов 2023; Özdemir 2025). Вместе с тем это не позволяет непосредственно отождествлять сценического Белого Старца с исторической фигурой баксы, если такое определение прямо не сформулировано создателями спектакля. В настоящем исследовании сочетание тембра кобыза, светового решения и пространственного положения Старца интерпретируется как сценическое средство, подчёркивающее его пограничное положение между бытовым и условно-мифопоэтическим уровнями действия.

Музыкальная ткань спектакля, основанная на звучании кобыза, сыбызгы и жетыгена, тесно связана со сценографией. Образ Старца требует особого визуального пространства, передающего сакральность, переходность и связь с иным миром. Поэтому сценография не просто оформляет действие, а продолжает музыкальную драматургию через свет, фактуру, движение и проекционные решения.

Массивное дерево с антропоморфными чертами образует один из устойчивых визуальных центров постановки. Его расположение в сценическом

пространстве, повторное появление в ключевых эпизодах и изменение светового режима позволяют рассматривать Древо, прежде всего, как организующий знак сценографии. Сопоставление данного решения с исследованиями традиционной казахской и тюркской образности показывает, что мотив Мирового дерева как вертикальной модели, связывающей различные уровни мироздания, имеет культурно-мифологическую основу (Миразова и Аймұхамбет 2023). Вместе с тем непосредственное отождествление сценической конструкции с Байтереком, а также её трактовка как знака родовой памяти, судьбы и посмертного соединения героев относятся уже к исследовательской интерпретации авторов статьи. Поэтому сценическое Древо корректнее рассматривать как образ, который может быть прочитан в контексте традиционной символики Мирового дерева, но приобретает конкретные драматургические значения внутри самой постановки.

На протяжении балета образ дерева появляется в ключевых эпизодах: при встрече влюблённых, их прощании и финальном соединении после смерти. Повторяясь в этих сценах, дерево становится важным смысловым ориентиром, связанным с любовью, страданием и судьбой героев. В финале оно символизирует посмертное единение Козы и Баян, а свет, звук и пластика усиливают мотив

перехода в иное бытие. Так дерево приобретает значение образа вечной любви, преодолевающей земные границы.

В спектакле дерево противопоставлено образу Кодара. Если волчья символика Кодара связана с инстинктом, страстью и разрушением, то дерево воплощает устойчивость, родовую преемственность, гармонию и жизнь. В сценах трагического вмешательства Кодара изменение света, затемнение или ослабление выразительности дерева подчёркивают нарушение сакрального равновесия и естественного порядка.

Сценографический образ дерева решён условно и стилизованно, без натуралистической точности. Его обобщённая пластика и декоративные мотивы, связанные с казахским орнаментом и архаической символикой, придают ему архетипическое значение. Свет, проекция и звук делают дерево сценически «живым»: тёплое освещение подчёркивает надежду и гармонию, а холодное затемнение связано с утратой, трагизмом и нарушением сакрального равновесия.

В сценической трактовке Григория Ковтуна и Андрея Злобина дерево перестаёт быть лишь декорацией и становится активным участником действия. Оно выступает сакральным свидетелем событий и хранителем памяти о судьбе влюблённых. Через этот образ балет раскрывается как

современное ритуальное действие, связанное с мифом, культурной памятью и темой вечной любви.

В сценах со Старцем свет выполняет важную смысловую функцию. Мягкое рассеянное освещение создаёт его бесплотный, отстранённый облик, а контровой и нижний свет в метафизических эпизодах подчёркивают связь с иным измерением. Благодаря этому пространство теряет бытовую конкретность, а персонажи воспринимаются как носители мифологического смысла.

Ритуальные предметы – чаши, факелы, ткани и огонь – придают действию обрядовый и сакральный характер. Благодаря этому Старец воспринимается не только как персонаж, но и как символический посредник между миром человека, мифом и коллективной памятью. Вместе с тем наличие ритуальных признаков само по себе не позволяет непосредственно идентифицировать Белого Старца как баксы, поскольку данная фигура в традиционной культуре характеризуется более сложным комплексом функций и значений (Özdemir 2025).

Эффект глубины и визуальной неустойчивости создаётся с помощью полупрозрачных тюлей и проекционных экранов. Они формируют многослойное пространство, где реальные предметы соединяются с символическими образами. Проекции духов, стихий и

мифологических ландшафтов усиливают ощущение перехода в особую среду, связанную с присутствием Старца.

Материалы оформления – задники и покрытие пола – выбраны с учётом акустики: они не заглушают шаги исполнителей и не нарушают звучание музыки. Поэтому сцены со Старцем воспринимаются как особая смысловая зона, где свет, предметы, проекции и звук образуют единую сакрально-символическую среду.

Сценография Андрея Злобина строится на лаконичности и отказе от лишней детализации. При этом каждый элемент декора несёт символическую нагрузку, создавая пространство мифопоэтических, обрядовых и архаических ассоциаций. Образ Старца раскрывается не только через музыку и пластику, но и через свет, атмосферу сцены, пространственную динамику и сценические преобразования.

Музыкальные образы Козы и Баян основаны на лирическом начале и соединяют симфоническое звучание с национальными интонациями. В их характеристике важную роль играют мотивы песни Естая «Құсни Қорлан», особенно в Адажио второго действия, где раскрываются нежность, близость и внутреннее единство героев. В финале, когда Старец переводит души влюблённых в мир аруахов, знакомые интонации звучат иначе: более отстранённо и мистериально. Это подчёркивает переход из земного

мира в сакральное пространство и усиливает обрядово-символический смысл сцены. В целом музыкальная характеристика Козы и Баян строится на соединении национальной мелодики и симфонической драматургии. Это придаёт их образам лирическую выразительность и культурно-символическое значение, связывая тему любви с мифопоэтическим строем балета.

В сценах Козы и Баян сценография, свет и пластика формируют единый лирический пространственный режим. Предметная среда становится более лаконичной, центральная часть сцены освобождается от избыточных деталей, а фигуры героев концентрируются внутри локализованного светового поля. Мягкие охристые, золотистые и терракотовые оттенки контрастируют с более холодным и жёстким освещением конфликтных эпизодов. Благодаря этому пространство любовной линии приобретает камерный характер, а сценографическая сдержанность усиливает выразительность пластики исполнителей и отделяет мир Козы и Баян от внешнего драматического конфликта.

В ритуально и конфликтно маркированных эпизодах тембры традиционных инструментов, горловое пение и электронные природные шумы значимы прежде всего в их взаимодействии со сценографиями. Изменение звуковой

среды сопровождается затемнением, контрастным освещением, проекционными трансформациями и изменением пластики исполнителей, способствуя переходу от предметно-бытового пространства к условному мифопоэтическому плану. Таким образом, музыка рассматривается здесь не как самостоятельный объект анализа, а как один из факторов изменения зрительного восприятия сценической среды.

Зооморфная характеристика Кодара создаётся в постановке посредством совокупности сценических средств: маски и меховых деталей костюма, подчеркнуто резкой пластики, массивного реквизита, контрастного освещения и изменения проекционного пространства. В результате возникает устойчивый визуальный код волка. Однако его сценическое значение необходимо разграничивать с традиционной семантикой волка в тюркской культуре, где этот образ имеет многозначный характер и не сводится исключительно к разрушительному началу (Güvenç & Ceylan 2023).

Агрессивность и внутренняя энергия Кодара раскрываются через предметно-световое решение. Массивный посох, напоминающий древнее копьё, подчеркивает его силу, властность и конфликтную природу. Металлические и грубые деревянные фактуры усиливают архаичность,

суровость и визуальную тяжесть образа.

Образ Кодара раскрывается через связь пластики, музыки и сценографии. Контрастный свет, резкие тени, проекции и локальные акценты подчёркивают его внутреннюю неустойчивость и усиливают драматическое напряжение сцен. Особенно ярко это проявляется в сценах преследования Баян и столкновения Кодара с Козы. Пространство становится фрагментарным и тревожным: степной ландшафт на тюлях и видеопроециях теряет целостность, передавая искажённость мира и присутствие разрушительных мифологических сил.

Костюм Кодара подчёркивает его пограничную природу между человеком и зверем. Маска, когтеобразные детали, меховая накидка и хвост создают образ тотемного волка. В сочетании с резкой, пружинящей пластикой они передают дикость, инстинктивность и разрушительную силу персонажа.

Созданный Анной Ипатьевой костюм Кодара выполнен в тёмной гамме – чёрных, графитовых и глубоких синих тонах, подчёркивающих мрачность и трагическую энергию образа. Грим усиливает хищные черты лица: скулы, брови и взгляд. В результате образ воспринимается цельно, как мифологизированное зооморфное существо.

Таким образом, отрицательная семантика волчьего облика Кодара формируется прежде всего внутри конкретной режиссёрско-сценографической концепции спектакля. Сочетание зооморфных деталей костюма с резкой пластикой, тёмной цветовой гаммой, контрастным освещением и нарушением визуальной целостности пространства связывает персонажа с агрессией и развитием конфликта. Поэтому образ Кодара следует рассматривать не как буквальное воспроизведение универсального мифологического значения волка, а как современную сценическую трансформацию зооморфного культурного кода.

Зооморфный и архаизированный образ Кодара противопоставлен коллективному миру людей – обряду, быту и традиционному порядку. На его фоне ярмарка, сватовство и народные сцены воспринимаются как знаки устойчивого мироустройства, нарушенного его разрушительным вторжением. Поэтому массовые эпизоды не только дополняют действие, но и подчёркивают конфликт между человеческой общностью и деструктивной энергией одиночного персонажа.

Использование музыкальных цитат «Жез киік» и «Ортеке» имеет значение для сценографического анализа постольку, поскольку они участвуют в организации темпоритма массовых эпизодов. Их звучание взаимодействует с более насыщенной

предметной средой сцен состязания, охоты, сватовства и ярмарки, поддерживая динамику сценического движения.

Образ степи, заданный в музыке спектакля, продолжается в сценографии. Во втором акте, в сцене ярмарки, пространство наполняется этнографическими деталями: корзинами, коврами, глиняной посудой, тканями и бытовыми предметами. Они создают картину народной жизни и выступают визуальным продолжением музыкального образа степного мира.

Музыка и сценография формируют в спектакле целостный образ степи как пространства природы и культуры. В нём соединяются мифологические представления, быт, духовные смыслы и природное начало. Такое решение придаёт постановке архетипическое звучание, где каждый музыкальный и визуальный элемент становится носителем памяти, символа и культурного опыта. В музыкально-пластической структуре балета архетипические образы, фольклорные коды и этнографические элементы образуют насыщенную символами художественную систему. Она продолжается в сценографии, где визуальные компоненты имеют не вспомогательное, а драматургическое значение.

Особую роль здесь играют архитектурные мотивы, связанные с ритуальной и мемориальной культурой степных народов.

Центральное место занимают каменные структуры, стилизованные под балбалы – древние мемориальные изваяния, связанные с памятью предков и сакральной границей. Проходя через весь спектакль, они меняют значение: в шаманских эпизодах выступают знаками духовного присутствия, в сценах любовной драмы – безмолвными свидетелями страдания, а в финале приобретают мемориальный смысл, усиливая трагическую предопределённость истории Козы и Баян. Андрей Злобин выстраивает балбалообразные скалы как массивные вертикали по краям сцены, создающие архитектурный каркас пространства. Их постоянное присутствие задаёт визуальный ритм, порядок и ощущение эпической неизменности. При монументальном облике конструкции выполнены из лёгких материалов с имитацией камня, что сохраняет их сценическую подвижность. Модульность декораций позволяет быстро и пластично менять сценическое пространство: от бытовых сцен ярмарки и юрт к условным картинам мира духов и внутреннего состояния героев. Такое решение подчёркивает текучесть сценического времени и главную идею спектакля – переходность границ между реальностью и мифом, земным и вечным. Таким образом, балбалы в сценографии балета выступают как культурно-семантический знак и архетипическая форма. Они

концентрируют мотивы сакральной памяти, предопределённости и трагической связи судеб, становясь важным визуальным продолжением музыкальной и хореографической образности спектакля.

Рассмотренные элементы образуют развивающуюся сценографическую систему. В бытовых эпизодах материальная среда уплотняется за счёт ковров, посуды, тканей и предметов ярмарки, вследствие чего пространство приобретает большую конкретность и соотносится с земным, социальным планом действия. В лирических сценах Козы и Баян предметный ряд, напротив, сокращается, центр сцены освобождается, а локализованный тёплый свет сосредоточивает внимание на пластике пары. При появлении Кодара пространственная целостность нарушается: контрастный свет, резкие тени и фрагментированные проекции деформируют образ степи и визуально поддерживают развитие конфликта. В сценах Белого Старца многослойность тюлей, проекционные изображения и изменение светового режима снимают бытовую определённости пространства и переводят действие в условный ритуально-мифопоэтический план. В финале возвращение ключевых вертикальных образов при сокращении предметной среды соединяет различные стадии спектакля и переводит конфликт из событийного в мемориально-

символический план. Следовательно, самостоятельная сценографическая драматургия постановки формируется через изменение плотности предметной среды, характера светового рисунка, проекционного слоя и пространственного положения повторяющихся визуальных элементов.

Обсуждение результатов.

Полученные результаты показывают, что сценографическая самостоятельность постановки определяется не отдельными символическими объектами как таковыми, а характером их взаимодействия и трансформации во времени. Балбалообразные конструкции, Дерево, проекции, свет и предметная среда получают различную функцию в бытовых, лирических, конфликтных и ритуально маркированных эпизодах. Тем самым сценография становится механизмом структурирования сценического действия и зрительского восприятия.

Вместе с тем высокая степень символической насыщенности сценографического решения обуславливает необходимость точной организации зрительского восприятия. Отдельные мифологические и архаические образы при отсутствии достаточного культурного контекста могут получать неоднозначную интерпретацию. В рецензиях на спектакль, наряду с признанием его эмоциональной силы и визуальной выразительности, отмечается

определённая сложность восприятия сцен, в которых мифологическая образность сочетается с этнографическими мотивами (Мусина 2021; Недлина 2021). В этой связи в современной национальной сценографии особую значимость приобретают последовательность визуальных переходов, точность сценических акцентов, а также согласованность символических элементов с музыкальной, хореографической и драматургической структурой спектакля.

В постановке свет выполняет структурообразующую функцию, соединяя музыку и сценографию. Он формирует переходы между земным и потусторонним, реальным и ритуальным, предметным и символическим планами действия. Направленный, контровой и нижний свет выстраивают зрительские акценты, организуют сценическое пространство и усиливают сакральный образ Старца. Такое решение подтверждает понимание света как самостоятельного драматургического средства (Писаревский 2018).

Зооморфный образ Кодара показывает продуктивность соединения мифологической традиции с современными сценическими средствами. Маска, реквизит, теневая пластика и проекции формируют тотемный образ, выражающий конфликт упорядоченного мира со стихийным

природным началом. Это сближает постановку с исследованиями образа волка в тюркской мифологии и казахстанской визуальной культуре. Благодаря сценическим технологиям партия Кодара становится наиболее экспериментальной зоной спектакля, где ярко проявлены новизна и пластический поиск (Мустафин 2016).

Постановка Г. Ковтуна продолжает развитие национального сценического языка казахстанского балета через символическое переосмысление культурных кодов. Это соответствует тенденции перехода от внешней сюжетной национальной маркировки к образной системе, связанной с пространством, памятью и судьбой (Сарынова 1976). Полученные результаты позволяют конкретизировать место балета «Козы Корпеш – Баян Сулу» в современном международном исследовательском поле, связанном с изучением сценографии. Анализ спектакля Георгия Ковтуна свидетельствует о том, что сценография в балете, основанном на эпическом сюжете, выполняет не только функцию визуального сопровождения сценического действия, но и выступает способом трансформации устного и литературного эпоса в систему сценически организованного пространства.

Специфика постановки заключается в том, что её сценографическое решение объединяет несколько

взаимосвязанных смысловых уровней. Первый из них имеет культурно-исторический характер и соотносится с образами балбатов, степного пространства и родовой памяти. Второй уровень связан с мифопоэтической структурой спектакля и раскрывает взаимодействие земного мира с миром аруахов. Третий уровень определяется музыкально-хореографической организацией действия, в которой свет, сценическое пространство, пластика и звук образуют единую драматургическую систему. В результате визуальное решение спектакля может быть рассмотрено как форма сценографической интерпретации национальной идентичности. При этом постановка не сводится к этнографическому воспроизведению традиции: архаические знаки не копируются буквально, а подвергаются символическому обобщению и преобразуются в современный театральный образ.

Заключение. Смещение исследовательского акцента с описания отдельных декоративно-изобразительных элементов на рассмотрение сценографии как целостной системы художественного смыслообразования даёт основание рассматривать балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» как значимый пример современного казахстанского балетного театра, в котором национальный эпос получает новое

сценическое воплощение. Балбалы, образ Мирового древа, световые переходы, проекции степного пространства, костюмные решения и ритуальные предметы формируют единую визуально-драматургическую партитуру спектакля.

Проведённый анализ показывает, что специфика сценографического языка балета «Козы Корпеш – Баян Сулу» заключается не в количестве национально маркированных деталей, а в драматургической трансформации ограниченного набора визуально-пространственных элементов. Образы-вертикали (балбалы), образы-символы (Древо), тюли, проекции,

предметная среда и свет изменяют свои функции в зависимости от этапа действия: конкретизируют земное пространство, формируют лирическую камерность, деформируют среду в конфликтных эпизодах и обеспечивают переход к условному ритуально-мифопоэтическому плану. Сценография, реализуя самостоятельную пространственную партитуру спектакля, синхронизируется с хореографической пластикой и музыкой и таким образом принимает участие в формировании современного национального сценического языка.

Список использованных источников:

1. Досмурзинов, Р.К. 2023. «Шаманские практики в системе верований казахов и тувинцев (1920–1960-е гг.): сравнительный анализ». *Новые исследования Тувы* (1): 280–288. <https://doi.org/10.25178/nit.2023.1.16>.
2. Миразова, М.Н., Аймұхамбет Ж.А. 2023. «“Киелі ағаштың” поэтологиялық пішіні». *Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ Хабаршысы. Филология сериясы* 142 (1): 163–176. <https://doi.org/10.32523/2616-678X-2023-142-1-163-176>.
3. Мусина, Ф. 2021. «Поэма о любви: премьера балета “Козы Корпеш – Баян Сулу” в театре “Астана Балет”». *Astana Ballet*, 9 июня. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/poema-o-lyubvi-premera-baleta-kozy-korpesh-bayan-sulu-v-teatre-astana-balet>. Обращено 23 апреля 2026.
4. Мустафин, Илья Игоревич. 2016. «Этнические элементы в современной хореографии». *Prodlenka*, 19 октября. <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/221497-jetnicheskie-jelementy-v-sovremennoj-horeogra>. Обращено 23 апреля 2026.
5. Недлина, В. 2021. «Балет “Козы Корпеш – Баян Сулу”: неужели получилось?» *Astana Ballet*, 18 июня. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/balet-kozy-korpesh-bayan-sulu-neuzheli-poluchilos>. Обращено 23 апреля 2026.
6. Писаревский, Сергей Ю. 2018. *Свет в театре: теория и практика сценического освещения*. Планета музыки.
7. Саблина, Д. 2009. «Рождение национального балета – в бессмертии Кыз-Жибек». *Caravan*, 11 февраля. <https://www.caravan.kz/news/rozhdenie-nacionalnogo-baleta-v-bessmertii-kyzhibek-376340/>. Обращено 23 апреля 2026.

8. Сарынова, Л.П. 1976. *Балетное искусство Казахстана*. Наука.
9. Atkinson, Paul, Michelle Duffy, and Joanne Ailwood. 2023. "Ballet in a Box: Iso-Ballet, Lockdown, and the Reconstruction of the Domestic Space." *GeoHumanities* 9 (2): 411–426. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2023.2188064>.
10. Beak, Natalie. 2026. "The Circular Return: Scenographic Practice in Virtual Production." *Arts* 15 (3): 54. <https://doi.org/10.3390/arts15030054>.
11. Duane, Chloé. 2022. "The Listening Chamber: Experiencing Scenography in Pan Pan's *All That Fall*." *Theatre and Performance Design* 8 (3–4): 152–169. <https://doi.org/10.1080/23322551.2022.2139487>.
12. Goh, Angela, and Tanja Beer. 2024. "Écoscenographic Placemaking: A Cultural Approach to Creating Eco-Sensitive Site-Specific Work." *Theatre and Performance Design* 10 (4): 300–320. <https://doi.org/10.1080/23322551.2024.2433355>.
13. Gonzales, Joseph. 2026. "The Pontianak in Contemporary Dance in Malaysia." *Studies in Theatre and Performance* 46 (2): 221–235. <https://doi.org/10.1080/14682761.2026.2617809>.
14. Graham, Katherine, Scott Palmer, and Kelli Zzulka, eds. 2023. *Contemporary Performance Lighting: Experience, Creativity and Meaning*. Bloomsbury Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350195196>.
15. Groot Nibbelink, Liesbeth, and Laura Karreman, eds. 2025. *Performance Research Methods: Interdisciplinary Methods for Theatre, Dance and Performance Studies*. Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0469>.
16. Güvenç, Ahmet Özgür, and Muhammet Nuri Ceylan. 2023. "Türk Destanlarında Kurdun Değersel Dönüşümü." *Millî Folklor* 18 (138): 177–188. <https://doi.org/10.58242/millifolklor.1150957>.
17. Özdemir, Serdar. 2025. "Traces of Ancient Turkish Belief Systems in Kazakh: The Example of 'Baksi'." *Genealogy* 9 (4): 110. <https://doi.org/10.3390/genealogy9040110>.
18. Palmer, Scott, Katherine Graham, and Kelli Zzulka. 2023. "On Light." *Theatre and Performance Design* 9 (3–4): 127–130. <https://doi.org/10.1080/23322551.2023.2295688>.
19. Tani, A.B., Jumasseitova G.T. 2022. "New Symbols and Motives in Ballet Interpretation 'Kozy Korpesh – Bayan Sulu'." *Keruen* 77 (4): 320–329. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2022.4-26>.
20. Thornett, Lucy, and Greer Crawley. 2022. "Staged: Scenographic Strategies in Contemporary Exhibition Design." *Theatre and Performance Design* 8 (1–2): 3–6. <https://doi.org/10.1080/23322551.2022.2099091>.

References:

1. Dosmurzinov, Rustem K. 2023. "Šamanskije praktiki v sisteme verovanij kazahov i tuvincev (1920–1960-e gg.): sravnitel'nyj analiz." *Novye issledovaniâ Tuvy* (1): 280–288. <https://doi.org/10.25178/nit.2023.1.16>. (In Russ.).
2. Mirazova, M. N., i Ž. A. Ajmuhambet. 2023. "Kieli ağaştyn' poëtologialyq pişini." *L. N. Gumilev atyndağy EUU Habarşysy. Filologial seriâsy* 142 (1): 163–176. <https://doi.org/10.32523/2616-678X-2023-142-1-163-176>. (In Kaz.).

3. Musina, Flûra. 2021. "Poëma o lûbvi: prem'era baleta 'Kozy Korpeš – Baân Sulu' v teatre 'Astana Balet'." *Astana Ballet*, 9 iûnâ. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/poema-o-lyubvi-premera-baleta-kozy-korpesh-bayan-sulu-v-teatre-astana-balet>. Accessed April 23, 2026. (In Russ.).
4. Mustafin, Il'â Igorevič. 2016. "Ètničeskie èlementy v sovremennoj horeografii." *Prodlenka*, 19 oktâbrâ. <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/221497-jetnicheskie-jelementy-v-sovremennoj-horeogra>. Accessed April 23, 2026. (In Russ.).
5. Nedlina, Valeriâ. 2021. "Balet 'Kozy Korpeš – Baân Sulu': neuželi polučilos'?" *Astana Ballet*, 18 iûnâ. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/balet-kozy-korpesh-bayan-sulu-neuzheli-poluchilos>. Accessed April 23, 2026. (In Russ.).
6. Pisarevskij, Sergej Ū. 2018. *Svet v teatre: teoriâ i praktika sceničeskogo osvešeniâ*. Planeta muzyki. (In Russ.).
7. Sablina, Dina. 2009. "Roždenie nacional'nogo baleta – v bessmertii Kyz-Žibek." *Caravan*, 11 fevralâ. <https://www.caravan.kz/news/rozhdenie-nacionalnogo-baleta-v-bessmertii-kyzhibek-376340/>. Accessed April 23, 2026. (In Russ.).
8. Sarynova, Lidiâ Petrovna. 1976. *Baletnoe iskusstvo Kazahstana*. Nauka KazSSR. (In Russ.).
9. Atkinson, Paul, Michelle Duffy, and Joanne Ailwood. 2023. "Ballet in a Box: Iso-Ballet, Lockdown, and the Reconstruction of the Domestic Space." *GeoHumanities* 9 (2): 411–426. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2023.2188064>. (In Engl.).
10. Beak, Natalie. 2026. "The Circular Return: Scenographic Practice in Virtual Production." *Arts* 15 (3): 54. <https://doi.org/10.3390/arts15030054>. (In Engl.).
11. Duane, Chloé. 2022. "The Listening Chamber: Experiencing Scenography in Pan Pan's *All That Fall*." *Theatre and Performance Design* 8 (3–4): 152–169. <https://doi.org/10.1080/23322551.2022.2139487>. (In Engl.).
12. Goh, Angela, and Tanja Beer. 2024. "Écoscenographic Placemaking: A Cultural Approach to Creating Eco-Sensitive Site-Specific Work." *Theatre and Performance Design* 10 (4): 300–320. <https://doi.org/10.1080/23322551.2024.2433355>. (In Engl.).
13. Gonzales, Joseph. 2026. "The Pontianak in Contemporary Dance in Malaysia." *Studies in Theatre and Performance* 46 (2): 221–235. <https://doi.org/10.1080/14682761.2026.2617809>. (In Engl.).
14. Graham, Katherine, Scott Palmer, and Kelli Zezulka, eds. 2023. *Contemporary Performance Lighting: Experience, Creativity and Meaning*. Bloomsbury Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350195196>. (In Engl.).
15. Groot Nibbelink, Liesbeth, and Laura Karreman, eds. 2025. *Performance Research Methods: Interdisciplinary Methods for Theatre, Dance and Performance Studies*. Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0469>. (In Engl.).
16. Güvenç, Ahmet Özgür, and Muhammet Nuri Ceylan. 2023. "Türk Destanlarında Kurdun Değersel Dönüşümü." *Millî Folklor* 18 (138): 177–188. <https://doi.org/10.58242/millifolklor.1150957>. (In Engl.).

17. Özdemir, Serdar. 2025. "Traces of Ancient Turkish Belief Systems in Kazakh: The Example of 'Baksi'." *Genealogy* 9 (4): 110. <https://doi.org/10.3390/genealogy9040110>. (In Engl.).
18. Palmer, Scott, Katherine Graham, and Kelli Zezulka. 2023. "On Light." *Theatre and Performance Design* 9 (3–4): 127–130. <https://doi.org/10.1080/23322551.2023.2295688>. (In Engl.).
19. Tani, Aislu B., and Gulnara T. Jumasseitova. 2022. "New Symbols and Motives in Ballet Interpretation 'Kozy Korpesh – Bayan Sulu'." *Keruen* 77 (4): 320–329. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2022.4-26>. (In Engl.).
20. Thornett, Lucy, and Greer Crawley. 2022. "Staged: Scenographic Strategies in Contemporary Exhibition Design." *Theatre and Performance Design* 8 (1–2): 3–6. <https://doi.org/10.1080/23322551.2022.2099091>. (In Engl.).

Вклад авторов:

Саттыбаева Саида Дулатовна – концептуализация исследования, разработка методологии, анализ научной литературы, интерпретация музыкально-сценографического материала, подготовка первоначального текста статьи.

Ескендиров Нартай Рамазанович – сбор и систематизация источников, визуально-эмпирический анализ сценографического решения спектакля, работа с материалами спектакля и критическими публикациями, редактирование и доработка текста.

Все авторы участвовали в обсуждении результатов исследования, согласовали окончательную версию статьи и несут ответственность за её содержание.

Авторлардың үлесі:

Саттыбаева Саида Дулатовна – зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу, әдіснаманы құрастыру, ғылыми әдебиеттерді талдау, музыкалық-сценографиялық материалды интерпретациялау, мақаланың бастапқы мәтінін дайындау.

Ескендиров Нартай Рамазанович – дереккөздерді жинақтау және жүйелеу, спектакльдің сценографиялық шешіміне визуалды-эмпирикалық талдау жүргізу, спектакль материалдарымен және сыни жарияланымдармен жұмыс істеу, мәтінді редакциялау және пысықтау.

Барлық авторлар зерттеу нәтижелерін талқылауға қатысты, мақаланың соңғы нұсқасын мақұлдады және оның мазмұнына жауапты.

Краткая информация об авторе:

Саттыбаева Саида Дулатовна – докторант 3-го года обучения кафедры искусствоведения и арт-менеджмента, Казахская национальная академия хореографии, г. Астана, Казахстан.

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

Ескендилов Нартай Рамазанович – PhD, доцент кафедры искусствоведения, Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсейитовой, г. Астана, Казахстан.

E-mail: mr.nartay.1986@mail.ru

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Саттыбаева Саида Дулатовна – өнертану және арт-менеджмент кафедрасының 3-курс докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

Ескендилов Нартай Рамазанович – PhD, өнертану кафедрасының доценті, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: mr.nartay.1986@mail.ru

Brief Information about the Author:

Sattybayeva Saida Dulatovna – third-year doctoral student, Department of Art Studies and Art Management, Kazakh national academy of choreography, Astana, Kazakhstan.

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

Yeskendirolv Nartay Ramazanovich – PhD, Associate Professor at the Department of Art Studies, Kazakh National University of Arts named after Kulyash Bayseyitova, Astana, Kazakhstan.

E-mail: mr.nartay.1986@mail.ru