

**ISSN 2523-4684**  
**e-ISSN 2791-1241**

**ҒЫЛЫМИ  
журналы**

**scientific  
journal**

**научный  
журнал**

# ARTS ACADEMY

---

**4 (16) 2025**

Желтоқсан 2025

December 2025

Декабрь 2025

---

2022 жылдың наурыз айынан шыға  
бастады  
published since March 2022  
издается с марта 2022 года

жылына 4 рет шығады  
published 4 times a year  
выходит 4 раза в год

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ  
KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF CHOREOGRAPHY  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

**Астана қаласы**  
**Astana city**  
**город Астана**

### Редакциялық алқаның төрағасы

**Нүсіпжанова Б.Н.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

### Бас редактор

**Толысбаева Ж.Ж.** – филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

### Редакциялық алқа

**Күльбекова А.К.** – педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

**Сайтова Г.Ю.** – өнертану кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

**Ізім Т.О.** – өнертану кандидаты, профессор, ҚазССР-ның Еңбек сіңірген әртісі, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

**Джумасейтова Г.Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

**Рансьер М.** – этномузыкатану PhD докторы, Боулинг Грин мемлекеттік университетінің Музыка өнері колледжінің доценті (Боулинг Грин, АҚШ).

**Хоссейн Т.** – PhD, профессор, әдебиет, өнер және ғылым факультетінің декан орынбасары, Васэда университеті (Токио, Жапония).

**Кривирадева Б.И.** – PhD, Климент Охридский атындағы София университетінің қауымдастырылған профессоры (София, Болгария).

**Портнова Т.В.** – өнертану докторы, профессор, А.Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті, өнертану кафедрасы (Мәскеу, Ресей).

**Акилова К.Б.** – өнертану докторы, профессор, Өзбекстан Көркемөнер академиясының академигі, Бекзод атындағы Ұлттық өнер және дизайн институты (Ташкент, Өзбекстан).

**Ибрагимова Т.Г.** – филология ғылымдарының кандидаты, доцент, Арабаев атындағы Қырғыз мемлекеттік университеті (Бішкек, Қырғызстан).

Жауапты редактор: **Жунусов С.К.**

**Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.**

**ISSN 2523-4684**

**eISSN 2791-1241**

Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігі Ақпарат комитетінің мерзімді баспасөз басылымын, ақпарат агенттігін және желілік басылымды есепке қою туралы **02.02.2022 жылы берілген № KZ77VPY00045494 куәлік.**

Шығу жиілігі: жылына 4 рет

Тиражы: 300 дана

Редакция мекен-жайы: Астана қ., Ұлы Дала даңғылы, 43/1, 470 офис

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: [artsballet01@gmail.com](mailto:artsballet01@gmail.com)

© Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2025

#### Chairman of the Editorial Board

**Nussipzhanova B.N.** – Chair of the Editorial Board, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan).

#### Editor-in-Chief

**Tolysbaeva Zh.Zh.** – Doctor of Philology, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan).

#### Editorial Board

**Kulbekova A.K.** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan).

**Saitova G.YU.** – Candidate of Art Studies, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan).

**Izim T.O.** – Candidate of Art Studies, Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan).

**Zhumaseitova G.T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan).

**Rancier M.** – PhD in Ethnomusicology, Associate Professor at the College of Musical Arts, Bowling Green State University (Bowling Green, USA).

**Hossein T.** – PhD, Professor, Vice Dean of the Faculty of Letters, Arts and Sciences, Waseda University (Tokyo, Japan).

**Kriviradeva, B. I.** – PhD, Associate Professor at Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Sofia, Bulgaria);

**Portnova, T. V.** – Doctor of Art Studies, Professor, Department of Art Studies, A. N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia).

**Akilova K. B.** – Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan, Bekhzod National Institute of Art and Design (Tashkent, Uzbekistan).

**Ibragimova T.G.** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Arabev Kyrgyz State University (Bishkek, Kyrgyzstan).

Executive editor: **Zhunussov S.K.**

**Scientific journal of the Kazakh National Academy of Choreography**

**ISSN 2523-4684**

**eISSN 2791-1241**

Certificate of registration of a periodical, information agency and online publication of the Information Committee of the Ministry of Information and Public Development of the Republic of Kazakhstan  
**No. KZ77VPY00045494, issued 02.02.2022**

Frequency: 4 issues per year

Printing: 300 copies

Editorial Office: Astana city, Uly Dala avenue 43/1, 470 office

Phone: 8 (7172) 790-832

E-mail: [artsballet01@gmail.com](mailto:artsballet01@gmail.com)

© **Kazakh National Academy of Choreography, 2025**

### **Председатель редакционной коллегии**

**Нусипжанова Б.Н.** – кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан).

### **Главный редактор**

**Толысбаева Ж.Ж.** – доктор филологических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан).

### **Редакционная коллегия**

**Кульбекова А.К.** – доктор педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан).

**Сайтова Г.Ю.** – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан).

**Ізім Т.О.** – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка КазССР, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан).

**Джумасейтова Г.Т.** – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан).

**Рансьер М.** – доктор философии по этномузыкологии, доцент Колледжа музыкальных искусств Государственный университет Боулинг Грин (Боулинг Грин, США).

**Хоссейн Т.** – доктор философии, профессор, заместитель декана факультета литературы, искусств и наук, Университет Васэда (Токио, Япония).

**Кривирадева Б.И.** – PhD, ассоциированный профессор, Софийский университет имени "Св. Климент Охридски" (София, Болгария).

**Портнова Т.В.** – доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия).

**Акилова К.Б.** – доктор искусствоведения, профессор, академик Академии искусств Узбекистана, Национальный институт искусства и дизайна им. Бекзода (Ташкент, Узбекистан).

**Ибрагимова Т.Г.** – кандидат филологических наук, доцент КГУ им Арабаева (Бишкек, Кыргызстан).

Ответственный редактор: **Жунусов С.К.**

**Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.**

**ISSN 2523-4684**

**eISSN 2791-1241**

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания Комитета информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан № KZ77VPY00045494, выданное 02.02.2022 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: г. Астана, пр. Ұлы Дала, 43/1, 470 офис.

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: [artsballet01@gmail.com](mailto:artsballet01@gmail.com)

© Казахская национальная академия хореографии, 2025

IRSTI 18.49.07  
UDC 792.8

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.5

D.Y. Shomayeva<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Kazakh national academy of choreography

ORCID ID: 0000-0002-3911-5126

E-mail: [dilara.shomayeva@gmail.com](mailto:dilara.shomayeva@gmail.com)

(Astana, Kazakhstan)

## “DECEMBER RAIN” BY KRISTINA PAULIN: TRANSFORMATION OF THE BIOGRAPHICAL BALLET GENRE IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

### Annotation

*The paper is dedicated to the investigation of contemporary biographical ballet with special reference to the ballet “December Rain” of Kristina Paulin premiered at the “Astana Ballet” Theatre in 2024. It investigates the principal features of choreographic and musical language of the performance, as well as tradition continuity of John Neumeier and the genre development tendencies of the 21<sup>st</sup> century. The structure of the performance, its retrospective composition and incorporation of elements of postdramatic theater, immersive techniques and the naturalistic portrayal of characters are analyzed. Special attention is given to the interaction between Frédéric Chopin’s music and contemporary sonic environment, which creates a multilayered emotional space as a whole. A new model of ballet storytelling is revealed through intertextuality and multilingual nature of its artistic means, turning the dance into a form of cultural memory. The study demonstrates that biographical ballet in the 21st century is evolving toward profound psychological depth and genuine emotional expressiveness. In this context, “December Rain” highlights the relevance of synthesizing tradition and innovation affirming ballet as a living art of the contemporary world.*

*The paper investigates contemporary biographical ballet through the case of Kristina Paulin’s “December Rain”, premiered at the “Astana Ballet” Theatre in 2024. The study examines the choreographic and musical language of the production and traces the continuity of John Neumeier’s tradition within the genre’s current development. The structure of the ballet, its retrospective composition, and the use of postdramatic elements, immersive techniques and naturalistic character portrayal are considered. Particular attention is given to the interaction between Frédéric Chopin’s music and the contemporary sonic environment. The research applies analytical, comparative, cultural-historical, semiotic and intertextual methods. The novelty of the study lies in offering the first comprehensive examination of “December Rain” in the context of 21st-century biographical ballet. The findings may be of practical relevance to choreographers and researchers exploring contemporary approaches to narrative and expressive strategies in ballet. The results demonstrate that the genre is moving toward greater psychological depth and emotional nuance, with “December Rain” exemplifying this shift.*

### Key words

*ballet performance, biographical ballet, choreographic art, ballet of the 21st century, Western European choreography.*

### Cite

Shomayeva, D. 2025. “December rain” by Kristina Paulin: transformation of the biographical ballet genre in the 21<sup>st</sup> century. “Arts Academy Scientific Journal”, no. 4(16): 5–20.

ҒТАХР 18.49.07  
ӘОЖ 792.8

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.5

Д.Е. Шомаева<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы

ORCID ID: 0000-0002-3911-5126

E-mail: [dilara.shomayeva@gmail.com](mailto:dilara.shomayeva@gmail.com)

(Астана, Қазақстан)

## КРИСТИНА ПОЛИННИҢ «ЖЕЛТОҚСАН ЖАҢБЫРЫ»: ХХІ ҒАСЫРДАҒЫ ӨМІРБАЯНДЫҚ БАЛЕТ ЖАНРЫНЫҢ ӨЗГЕРУІ

### Аннотация

Мақала 2024 жылы «Астана Балет» театрында қойылған Кристина Полиннің «Желтоқсан жаңбыры» спектаклі мысалында заманауи өмірбаяндық балетті зерттеуге арналған. Қойылымның хореографиялық және музыкалық тілінің негізгі ерекшеліктері, сондай-ақ Джон Ноймайер дәстүрлерінің сабақтастығы және ХХІ ғасырдағы жанрдың даму тенденциялары қарастырылады. Спектакльдің құрылымы, оның ретроспективті композициясы және драмадан кейінгі театр элементтерін пайдалану, кейіпкерлердің иммерсивтілігі мен натурализациясы талданады. Фредерик Шопен музыкасы мен көп деңгейлі эмоционалды кеңістікті қалыптастыратын заманауи дыбыстық ортаның өзара әрекеттесуіне ерекше назар аударылады. Көркем құралдардың интертекстуалдылығы мен көптілділігі арқылы балеттік баяндаудың жаңа моделі ашылады, онда би мәдени жадының формасына айналады. Зерттеу көрсеткендей, ХХІ ғасырдағы өмірбаяндық балет терең психологиялық және шынайы эмоционалды экспрессивтілікке қарай дамиды. Бұл тұрғыда «Желтоқсан жаңбыры» дәстүр мен жаңашылдық синтезінің өзектілігін растайды, балетті қазіргі заманның тірі өнері ретінде растайды.

Мақала 2024 жылы «Астана Балет» театрында қойылған Кристина Полиннің «Желтоқсан жаңбыры» спектаклі мысалында заманауи өмірбаяндық балетті зерттеуге арналған. Зерттеу қойылымның хореографиялық және музыкалық тіліне талдау жасап, Джон Ноймайер дәстүрінің сабақтастығын және жанрдың қазіргі кезеңдегі даму үрдістерін айқындайды. Балеттің құрылымы, оның ретроспективті композициясы, сондай-ақ постдрамалық элементтерді, иммерсивті тәсілдерді және кейіпкерлердің натуралистік бейнеленуін пайдалану қарастырылады. Фредерик Шопен музыкасы мен заманауи дыбыстық ортаның өзара ықпалына ерекше назар аударылады. Зерттеу барысында аналитикалық, салыстырмалы, мәдени-тарихи, семиотикалық және интертекстуалдық әдістер қолданылды. Жұмыстың жаңалығы «Желтоқсан жаңбыры» спектаклін ХХІ ғасыр өмірбаяндық балеті контекстінде алғаш рет кешенді түрде талдауға негізделеді. Нәтижелер қазіргі балеттегі баяндау мен экспрессивтік тәсілдерді зерттейтін хореографтар мен ғалымдар үшін пайдалы болуы мүмкін. Жанрдың психологиялық тереңдік пен эмоциялық нақыштарға қарай дамуы айқындалып, Желтоқсан жаңбыры осы бағыттың маңызды үлгісі ретінде көрініс табады.

### Түйінді сөздер

балет қойылымы, өмірбаяндық балет, хореографиялық өнер, ХХІ ғасырдағы балет, Батыс Еуропа хореографиясы.

### Дәйексөз үшін

Шомаева, Д. 2025. Кристина Полиннің «Желтоқсан жаңбыры»: ХХІ ғасырдағы өмірбаяндық балет жанрының өзгеруі. Arts Academy ғылыми журналы, № 4(16): 5–20.

МРНТИ 18.49.07

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.5

УДК 792.8

Д.Е. Шомаева <sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии

ORCID ID: 0000-0002-3911-5126

E-mail: [dilara.shomayeva@gmail.com](mailto:dilara.shomayeva@gmail.com)

(Астана, Казахстан)

## «ДЕКАБРЬСКИЙ ДОЖДЬ» КРИСТИНЫ ПОЛИН: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА БИОГРАФИЧЕСКОГО БАЛЕТА В XXI ВЕКЕ

### Аннотация

Статья посвящена исследованию современного биографического балета на примере спектакля «Декабрьский дождь» Кристины Полин, поставленного в театре «Астана Балет» в 2024 году. Рассматриваются основные особенности хореографического и музыкального языка постановки, а также преемственность традиций Джона Ноймайера и тенденции развития жанра в XXI веке. Анализируется структура спектакля, его ретроспективная композиция и использование элементов постдраматического театра, иммерсивности и натурализации персонажей. Особое внимание уделяется взаимодействию музыки Фредерика Шопена и современной звуковой среды, формирующих многоуровневое эмоциональное пространство. Через интертекстуальность и полиязычность художественных средств раскрывается новая модель балетного повествования, где танец становится формой культурной памяти. Исследование демонстрирует, что биографический балет XXI века эволюционирует в сторону глубокой психологичности и подлинной эмоциональной выразительности. В этом контексте «Декабрьский дождь» подтверждает актуальность синтеза традиции и новаторства, утверждая балет как живое искусство современности.

Статья посвящена исследованию современного биографического балета на примере спектакля «Декабрьский дождь» Кристины Полин, премьера которого состоялась в театре «Астана Балет» в 2024 году. В работе анализируется хореографический и музыкальный язык постановки, а также прослеживается преемственность традиции Джона Ноймайера в контексте современного развития жанра. Рассматриваются структура балета, его ретроспективная композиция, а также использование элементов постдраматического театра, иммерсивных приёмов и натуралистического изображения персонажей. Особое внимание уделяется взаимодействию музыки Фредерика Шопена и современной звуковой среды. В исследовании применяются аналитический, сравнительный, культурно-исторический, семиотический и интертекстуальный методы. Научная новизна заключается в первом опыте комплексного анализа спектакля «Декабрьский дождь» в контексте биографического балета XXI века. Результаты могут быть полезны хореографам и исследователям, изучающим современные подходы к нарративным и выразительным стратегиям в балете. Сделаны выводы, что жанр развивается в направлении большей психологической глубины и тонкости эмоционального выражения, а «Декабрьский дождь» наглядно отражает эту тенденцию.

### Ключевые слова

балетный спектакль, биографический балет, хореографическое искусство, балет XXI века, западно-европейская хореография.

### Для цитирования

Шомаева, Д. 2025. «Декабрьский дождь» Кристины Полин: трансформация жанра биографического балета в XXI веке. Научный журнал "Arts Academy", № 4(16): 5–20.

**Introduction.** A crucial criterion in analyzing a ballet performance is the study of the work as an integrated whole within a given context. The work can be considered in relation to the social and cultural context, genre specificity, and other frameworks including the oeuvre of a single choreographer. As the analysis deepens, patterns and interconnections become visible and identifying them is essential for understanding the creative method of a particular artist. This is particularly important when a choreographer consciously or unconsciously continues the tradition of a teacher or mentor. Such is the case in “December Rain” by Kristina Paulin premiered at the Astana Ballet Theatre in 2024.

“December Rain” is a ballet inspired by the life and creative legacy of the great Polish-French composer Frédéric Chopin. It focuses on the final years of the composer’s life, beginning at the moment when he was mortally ill, and also reveals his relationship with writer George Sand (the pseudonym of Amandine Aurore Lucile Dupin / Dudevant). The author of the choreography as well as the director and scenographer Kristina Paulin, who spent more than ten years as a member of John Neumeier’s Hamburg Ballet, participating in his premieres and developing her own artistic voice, she became fully devoted to choreography after ending her dancing career in 2021. In “December Rain” she continues Neumeier’s tradition of biographical

ballet through the use and development of characteristic techniques associated with his concept of new expanded dance dramaturgy.

In the late 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries biographical ballet evolved into a new form of stage expression transcending boundaries of narrative ballet. As a synthetic art form, ballet underwent a transformation in the 20th century shaped by the emergence of new dance styles. Modern and later postmodern choreography rejected principles of classical ballet, namely its aesthetics, technique, and conceptual foundations in favor of corporeality and physical essence of movement. Recent research increasingly emphasizes that the nonverbal expressive means of dance enhance the possibilities for the psychological self-disclosure of characters, particularly in productions devoted to historical figures (Borowski 2023; Uhiara and Cobello 2021).

Nevertheless, narrative classical ballet persisted, undergoing changes through interactions with other 20th century art forms. Literature, dramatic theatre, and visual arts revitalized classical ballet giving rise to new forms of stage expression. Choreographers of the second half of the 20th century incorporated ideas of postdramatic theatre into their work fundamentally transforming the structure and content of ballet. Within this context, biographical ballet, whose main features were established in the works of German choreographer John

Neumeier, emerged as a distinct genre. The aim of this study is to analyse how “December Rain” combines documentary material, psychological themes and modern stage techniques. The study also highlights approaches that may inform contemporary staging and dramaturgy in ballet.

#### **Materials and methods of research.**

The following methods commonly used in the analysis of choreographic art and musical theatre were applied in the article:

- analytical and descriptive method for structural analysis of the performance;
- comparative method for identifying continuity within the biographical ballet genre;
- cultural and historical method for analyzing artistic and social tendencies of the period;
- semiotic analysis for interpreting stage signs and symbols embodying psychological and philosophical concepts of the performance;
- intertextual analysis for examining the interaction of various artistic languages to reveal multilayered and multilingual nature of the performance.

**Literature review.** John Neumeier himself was a successor to traditions established by his mentor John Cranko, and he was not the only choreographer working in the direction of biographical ballet. Other choreographers also contributed to the development of the biographical ballet genre: Martha Graham with “Letter to the World”

(about Emily Dickinson); Kenneth MacMillan with “Mayerling” (about Crown Prince Rudolf of Habsburg) and “Isadora” (about Isadora Duncan); Maurice Béjart with “Leonardo da Vinci” and “Becket”; and Yuri Grigorovich with symbolic portraits such as “Spartacus” and “Ivan the Terrible”. Later, Boris Eifman created biographical works such as “Tchaikovsky. Pro et Contra”, “Red Giselle” (about Olga Spessivtseva), and “Rodin”. The performance “Nureyev” (2017), directed by Kirill Serebrennikov and choreographed by Yuri Possokhov, sparked significant debate in the Russian-speaking cultural sphere.

In Kazakhstan, biographical ballet remains a relatively new and rare genre, represented by Bulat Ayukhanov’s “The White Cloud of Genghis Khan” (2010) and Mukaram Avakhri’s “Sultan Beibars” (2020).

Nevertheless, it was John Neumeier’s works of the 1970s and beyond that led German critics to identify a distinct trend toward “biographical ballets” (Wendland 1974), based on the life stories of remarkable figures.

Conveying factual information about a person’s life through dance alone is both impossible and artistically meaningless. Biographical ballet of the second half of the 20th century became a deeper, more philosophical phenomenon. The contemporary researchers describe it as a genre in which choreography, through the synthesis of documentary elements, poetics, and movement, acquires

philosophical and cultural depth. It preserves artistic tradition while offering new ways to interpret personality and history through dance (Gorbatsevich 2020; Menshikov and Zhironova 2024; Seznec 2021). The genre of biographical ballet has also been described as “a profound philosophical statement by the author about the facets of the human soul and the processes of contemporary society” (Sycheva 2024). Another scholar, analyzing the music of “Nijinsky” by Neumeier characterizes the genre as “a dualistic synthesis of narrative ballet and program-symphonic ballet, interweaving the real and symbolic, retrospection and the present” (Astakhova 2021, 23).

Series of biographical ballets by Neumeier “Meyerbeer–Schumann” (1974), “The Fourth Symphony of Gustav Mahler” (1974), “Illusions like Swan Lake” (1976), “Vaslav” (1979), “Window on Mozart” (1991), “Bernstein Dances” (1998), “Nijinsky” (2000), “Duse” (2016) established his signature style. In these works, biography becomes the semantic core, and dance, music, and visual imagery evoke the inner world and psychological portrait of the protagonist rather than merely portraying factual events. The article offers a new perspective by considering musical multilayering, intertextuality and immersive elements together.

**The results of the study.** The multilayered artistic structure of Kristina Paulin’s “December Rain”

closely echoes Neumeier’s aesthetic. The two-act structure is built on retrospection and follows a circular composition, beginning and ending with the same scene (the death of Chopin). Though the technique itself is not new, Paulin’s inclination toward nonlinear dramaturgy, layering, and circularity aligns strongly with Neumeier’s dramaturgical approach (“Nijinsky”, “Illusions Like Swan Lake”, “St. Matthew Passion”, “Window to Mozart”). His method of developing action in a spiral and shifting characters between reality, dream, and memory resonates in Paulin’s ballet. Although past and present do not merge seamlessly in “December Rain”, the simultaneous presence of real figures, illusory characters, and imagined phantoms of Chopin is a recurring motif. These include George Sand’s Alter Ego, the personified Music, and Two actors representing illness and hallucination. Real historical figures include Sand’s children Maurice and Solange, Chopin’s sister Ludwika, and Franz Liszt. The decision to bring them onto the stage is explained by the principles of dramaturgical logic prioritizing imagery and emotional meaning. Interpretation arises through emotionally rich solos and duets, ensemble scenes, movement, lighting, visual effects, spatial dynamics, and scenography. The lighting design reinforces this dramaturgy: pastel tones gradually darken as if a heavy shadow falls over the unfolding story.

The primary dramatic arc, derived from Chopin's biography, intersects with themes familiar from Neumeier's "Nijinsky": abandonment, loneliness, and internal fragmentation leading to madness. In Nijinsky, these themes reflect the dancer's genuine psychological illness and conflict with Sergei Diaghilev. In "December Rain" the theme emerges through Chopin's progressing tuberculosis, his increasingly strained relationship with George Sand and her family, and the trauma of the 1830 November Uprising in Poland. It should be noted that this is not unique to the choreographers of the Hamburg Ballet; for example, similar themes appear in Boris Eifman's "Red Giselle", where emigration, isolation, and madness are central to the life of Olga Spessivtseva.

A key feature of contemporary biographical ballet is the rethinking of musical accompaniment and its interaction with choreography. Thanks to the experiments of the "Ballets Russes" under Sergei Diaghilev, in the early 20th century music of any complexity has been viewed as suitable for choreography, giving rise to "ballet symphonism", a new direction in organizing choreographic action. As already mentioned, Kristina Paulin, inspired by Chopin's life and music, created her own choreo-symphony based on his works. However, their sound undergoes significant reinterpretation in the performance. Paulin weaves quotations from several

works into a mosaic enriched with diverse sonic elements. The overall tone is minor and melancholic: the ballet notably lacks Chopin's more familiar bravura mazurkas and polonaises. The musical score can be divided into four layers:

a) Chopin's works in piano and orchestral arrangements in two forms:

- recorded music;
- performed live by an onstage pianist who appears on the same spatial stage and interacts with characters;

b) modern compositions by Davidson Jaconello, representing Chopin's fears and illness-induced convulsions;

c) recordings of letters by Sand and Chopin, voiced by Gulnara Omasheva and Daniyar Turanov;

d) various everyday sounds (Sand's voice, Chopin's coughing, hoofbeats, rain, etc.)

Some nocturnes and preludes are heard in full, while others are deliberately interrupted. Selected quotations from the composer are assembled into a mosaic, echoed by the cinematic shifts in the action. Each excerpt reflects a replayed situation, a revelation in a letter, or a fantasy of Chopin. Thanks to this, the action acquires a biographical discourse, and the dance becomes more than just a visual embodiment of the music. This interpretation of musicality makes a psychological portrait of Chopin more vivid than any choreography in his various sensual and emotional impulses. In this form long-known music from the

past acquires new meanings, is updated, becoming a “living” part of the observed story. This effect is not new; it was already achieved by J. Neumeier in his ballet “Meyerbeer-Schumann” about the conductor and composer (Gorbatsevich 2020, 10). But Kristina Paulin also introduces performer-pianist as an additional character on stage. On the one hand he is not the only additional character; the ballet is full of phantoms, symbolic images, and visions. But on the other hand, he is a participant in a performative event that disrupts the dual system of “artist-audience” in which artist and recipient are opposed and separated. The presence of the pianist and live performer on stage and in the orchestra pit as figures with direct reference to the protagonists of the performance Chopin, the composer and pianist elevates the ballet beyond the frames of “performance” to the category of “emotional experience”. We first see him at the very beginning in the scene of Chopin’s death, and as he steps off the stage into the orchestra pit and sits at the piano beginning the narrative; the story becomes a story

about “himself” which returns us to the biographical narrative again.

While Chopin’s scores draw our attention to a dialogue with the soul of composer-creator and his love for music and George Sand, the growing inner threat of illness and associated changes in consciousness and psyche are depicted through the electronic compositions of Davidson Jaconello. His noise treatment of certain transitions between choreographic numbers featuring the Two Actors in Act I also anticipates the main scene of Chopin’s hallucinations caused by illness and torments in Act II (Fig. 1). The blending of musical styles and incorporation of real sounds reflect the influence of two 20<sup>th</sup> century tendencies: postmodernism with its rejection of traditional musicality in favor of the “sound sphere”, and neoclassicism with its desire to reinterpret and “expand” classical musical texts. Additionally, the presence of voices, in the form of voice-over readings of letters and individual words and sounds reproduced by the main characters, create an entire sound system.



**Fig. 1.** *Baurzhan Buranbayev and Timur Zagidullin as Two Actors, and Sundet Sultanov as Frédéric Chopin. Photo by A. Nurekin.*

This musical mix certainly intentionally creates atmospheric density together with the visual language and movement, affecting the audience through aesthetic-cognitive experience. Furthermore, the use of voiced letters as a postdramatic theater tool comments on the events and helps overcome complexity of the emerging polylingual and multilayered expression.

The use of expressive means of postdramatic theatre in the genre of biographical ballet was noted not coincidentally since the introduction of voice as a technique is included in such contemporary theatrical techniques as the invasion of reality onto the stage and immersive effect.

A direct immersive technique into a unified field (or a striving for this unification) of perception between performers and audience exists in the scenes of Chopin's performance in the first and second acts. The performance of the dancer Chopin and the pianist who replaces him transforms the stage into an act where personal and collective experiences coincide. The choreography becomes a performance observed by the Parisian salon, Sand, and the audience. Reality joins this performance delicately and unobtrusively, and contact with the audience is constant.

This process unfolds through the eyes of George Sand. Chopin's life and work form the core of the plot, but in the revelations of Sand's voiced letters she

is the one who enters into dialogue with the audience. She breaks the barrier of the fourth wall and steps offstage into the audience space; she sits with her Alter Ego on a chair at the beginning of Act II in a silent scene before the closed curtain; she smokes cigars and removes her ballet shoes. Consequently, Sand's position helps us to perceive the action as an experience transcending established understanding of ballet as a performance. This may also be due to the fact that choreographer Kristina Paulin was driven by a desire to speak from a woman's perspective expanding the narrative discourse.

The rethinking of dance space extends beyond audience involvement as that of an active observer: scenography and props in "December Rain" are executed with realistic precision. Sand's son Maurice's paper sketchbook, the clothes folded in a suitcase, Chopin's piano stool, and the sheet music are all real, and all interactions with them feel "here and now". The scenographic decision takes the form of a double-sided wall of a house, which transforms from a living room into a Parisian salon and back when turned. The movement of the structure sometimes originates from the characters, as in the scene of Maurice's nervous breakdown. His convulsive, hysterical movements eventually collide with one of the walls, which he forces open with great effort, and, exhausted, flees through the opening door. The expansion of the stage also

occurs through the use of the orchestra pit where the pianist-performer descends, with whom the characters of Alter Ego and Franz Liszt subsequently interact there.

The very phenomenon of Western European narrative ballet in its quest to transcend the conventionality of action actively adapts the key element of postdramatic theater in the naturalization of its characters. This is certainly justified in the biographical genre, as the hero becomes a real individual in a complex and ambiguous form ceasing to be merely a symbol. His behavior, movements, and gestures are psychologically motivated and become a form of internal monologue. Emotional realism in overcoming linear dramaturgy and in musical interpretation has replaced external gloss. Ballet as a specific art form in which the beauty of the physical body forms the basis of aesthetics and is the primary criterion for selecting dancers is undergoing significant changes. Artists are no longer simply ideal bodies, and women are no longer "muses". They are all real people with their own pain and experience. And the decorative art form has gradually assumed a position confidently in which the individual is explored, and in which dance has truly become the language of genuine human emotions. The performers of the leading roles in «December Rain» Tatyana Ten, Ainur Abilgazina, Wesley Carvalho, and Sundet Sultanov are distinguished by their extensive life and stage

experience (Fig. 2). This is especially evident in case of performers of George Sand's roles owing to their diverse artistic backgrounds, therefore their

interpretations of the leading female character proved to be the most truthful and heartfelt.



**Fig. 2.** *Ainur Abilgazina as George Sand and Sundet Sultanov as Frédéric Chopin. Photo by A. Nurekin.*

In staging the performance Kristina Paulin invited Hamburg Ballet soloists Alexander Ryabko and Silvia Azzoni to coach the ensemble, transferring Neumeier's principles of physical authenticity. Alexander Ryabko and Silvia Azzoni worked with the "Astana Ballet" soloists for about three weeks and their mastery of physical authenticity was adopted by the Russian dancers to the extent required by the performance. Despite their advanced age (by ballet standards), Ryabko and Azzoni demonstrated a high level of physical fitness and acting skills during rehearsals.

In terms of choreography despite the tendency toward simplicity of gesture and naturalness of movement the ballet is rich and multifaceted despite an overarching aesthetic of naturalness. Groups of characters employ distinct movement vocabularies. As critic U. Aliyeva notes: «...the choreography of Mats Ek (in Ludwig's dance); Martha Graham's typical contraction-release technique, Pite-style gliding, as well as Kylián's rolls (in the dances of the main characters' phantoms), neoclassicism (in the scene of the Paris salon), Cranko-style lifts (in the love duets), the flying-low floor technique (in the part of Maurice, the two demons, and the

“black” corps de ballet), etc» (Alieva 2024). On the other hand the multi-layered nature of the choreography can also be interpreted as a single technique in which the main criterion is the quotational nature of styles and motifs form additional layers of meaning.

**Discussion of Results.** The multi-layered nature of the performance exists at various layers (in music, visuals, choreography, and narration through several narrators), as well as techniques such as engaging the audience as an interpreter, the use of real historical letters, and connection of times in the structure of the performance are manifestations of the intertextuality of contemporary choreographic text.

Contemporary ballet is increasingly becoming more than just an art of movement, but a means of preserving and transmitting cultural memory. Choreographers combine past and present, classical traditions and contemporary forms in one work creating unique “intertextual” world where one art communicates through the other one. Choreographers such as Kristina Paulin and her predecessors Cranko, Neumeier, MacMillan, and Eifman use multilingual approaches: dance, music, light, image, and text create atmospheric density where the audience perceives history not only through their eyes but also through sound, space, and rhythm. Paulin’s choreographic range encompasses the main types of contemporary dance technique, encompassing dozens of

dance forms from virtuoso duets, trios, and heartbreaking psychological solos to small group numbers and ensembles featuring the main character. The richness of the choreographic text, which flows openly and freely through the performers’ remarks and imbues these movements with subtlest nuances of emotional experience affording various levels of expressiveness. As in “Nijinsky” of Neumeier: “...The choreographic fabric becomes an expressive medium that reveals emotional nuance, reminiscent of Neumeier’s “Nijinsky” where every movement becomes an X-ray of consciousness” (Zozulina 2012). The “relatable” Neumeier signature style found its successor in the young choreographer.

In “December Rain” we observe how a performance is constructed through intersection of real events and personal feelings, social themes and individual experience. A series of additional micro-plots and meanings complete the overall concept like fragments of a whole. However, despite all this, nonlinear narrative does not strive for a complete form; the kaleidoscope of images and open structure allow the performance to be perceived as a living process. In biographical genre this function is possible in the blending of past and present when memory and the present moment can coexist in line. Therefore, a single performance features both historical and fictional figures. Dramatic fragmentation

techniques in the form of additional fictional characters connect these opposing layers: Chopin's Alter Ego and Music as doubles of the writer and composer present a reflection and simultaneously a true manifestation of their spiritual impulses in scenes where the real characters reveal none of their feelings in public. Thus, reality and dreams merge in a single moment. But in such a case the presence of documentary evidence is essential to ensure the entire work remains credible. And letters by Sand and Chopin serve as documentary anchors ensuring the credibility of the narrative in "December Rain".

Thus, intertextuality and fragmented dramaturgy transform contemporary ballet into a complex semiotic system where dance becomes an intellectual mode of recording biography and cultural reflection.

**Conclusion.** The analysis of "December Rain" by Kristina Paulin demonstrates that contemporary biographical ballet is becoming a key space for rethinking classical forms of choreographic narrative. It intersects documentary and fiction, psychologism and philosophy, tradition and contemporaneity. Rather than simply illustrating the life of a famous figure, it reveals the inner world of the character and era, transforming personal history into a universal artistic experience.

Kristina Paulin's work shows that 21<sup>st</sup>-century biographical ballet inherits the essential discoveries of

Neumeier and his school while contributing new approaches to stage language. For Paulin the goal is not to reconstruct events, but to convey emotional truth –presenting a personal story rather than a chain of facts. "December Rain" combines European dance philosophy with a distinctly female authorial perspective, expanding the interpretive possibilities of the genre.

The interaction between choreography and music plays a central role in the study. Chopin's works, juxtaposed with contemporary compositions and sound effects, create a multilayered soundscape in which past and present enter into dialogue. Music becomes a partner to the dance, shaping psychological dynamics. In this context, Paulin's ballet synthesizes 20th-century "ballet symphonism" with postmodern exploration of the sonic environment.

Paulin uses multilingual expressive language, intertextual structure of the work, fusion of artistic languages, kaleidoscopic composition, and open form enable multiple interpretations. The presence of both historical and imaginary figures allows the ballet to function as a form of cultural memory.

Equally important is the naturalistic portrayal of characters, driven by the influence of postdramatic theater and immersive forms that blur boundaries between stage and audience. Reality enters the performance as a means of communicating with the audience. In

“December Rain” this technique is achieved through a live pianist, voiced letters, and tangible household objects creating a sense of involvement in the action.

Thus, Kristina Paulin’s ballet is a new artistic synthesis where biographical narrative merges with philosophical reflection on creativity, memory, and love. Its intertextuality, multilayered musical–choreographic structure, and immersive stage space transform the performance into a living organism capable of not only telling a story but enabling the audience to experience it.

Contemporary biographical ballet drawing on the traditions of Neumeier, MacMillan, Eifman, and others continues to evolve as a genre that integrates psychological drama, philosophy, and dance. Its significance extends beyond performing arts, offering a means of understanding human individuality and historical experience through the language of movement. In this sense, “December Rain” not only continues but also revitalizes the tradition of European choreographic theater, opening new horizons for 21<sup>st</sup> century ballet.

#### References:

1. Alieva, U. 2024. “*Ardent Passion in the Cool Rain.*” Belcanto, December 17, 2024. Accessed November 17, 2025. <http://www.belcanto.ru/24121701.html>
2. Astakhova, O. 2021. “*The Role of Music in ‘Biographical’ Ballets of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries.*” Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music 3 (38): 17–31.
3. Borowski, Teresa G. 2023. “*How Dance Promotes the Development of Social and Emotional Competence.*” Arts Education Policy Review 124 (3): 157–70. <https://doi.org/10.1080/10632913.2021.1961109>
4. Gorbatsevich, D. A. 2020. “*Creative Approach to the Embodiment of Biographical Discourse in the Practice of Artistic Dance (at the Turn of XX<sup>th</sup> Century).*” Studia Culturae 4 (46): 270–302.
5. Jean-Christophe Seznec. 2021. “*Les arcanes d’un intérêt biographique: l’exemple de Vaslav Nijinski.*” Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique 179 (7): 612–616. <https://doi.org/10.1016/j.amp.2021.07.002>
6. Menshikov, Leonid Aleksandrovich, and Violetta Vladimirovna Zhirova. 2024. “*Kniga-l’bom ‘Khoreografiia’ V. I. Stepanova v istorii stanovleniia metodiki klassicheskogo tantsa v Rossii.*” Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie 14 (3): 581–598. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.308>
7. Sycheva, G. S. 2024. “*B. Eifman’s Ballet ‘Rodin, Her Eternal Idol’: A Socio-Philosophical Study of the Life of a Genius Through the Prism of Non-Verbal Art.*” International Scientific Research Journal 11 (149). Accessed November 17, 2025. <https://research-journal.org/archive/11-149-2024-november/10.60797/IRJ.2024.149.47>
8. Uhiara, Rafaella, and Denise Cobello. 2021. “*Curadoria Ou Autoria Na Criação De Documentários Cênicos Biográficos: Os Casos De Lola Arias E Jérôme Bel.*” Urdimento

- Revista de Estudos em Artes Cênicas 1 (40): 1–21.  
<https://doi.org/10.5965/1414573101402021e0115>
9. Wendland, J. 1974. “*Meyerbeer und Schumann: tanzend.*” Die Zeit, no. 21. Accessed November 17, 2025. <https://www.zeit.de/1974/21/meyerbeer-und-schumann-tanzend/komplettansicht>
10. Zozulina, N. N. 2012. *John Neumeier in St. Petersburg. Edited by V. V. Chistyakov.* St. Petersburg: Allaborg.

**Автор жайында қысқаша мағлұмат:**

**Шомаева Дилара Ержановна** – PhD, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Өнертану және арт-менеджмент кафедрасының аға оқытушысы.

Email: [dilara.shomayeva@gmail.com](mailto:dilara.shomayeva@gmail.com)

Тел.: +77019773232

**Brief Information about the Author:**

**Dilara Yerzhanovna Shomaeva** – PhD, Senior lecturer at the Department of Art History and Art Management of the Kazakh National Academy of Choreography.

Email: [dilara.shomayeva@gmail.com](mailto:dilara.shomayeva@gmail.com)

Tel.: +77019773232

**Краткая информация об авторе:**

**Шомаева Дилара Ержановна** – PhD, старший преподаватель кафедры истории искусств и арт-менеджмента Казахской национальной академии хореографии.

Email: [dilara.shomayeva@gmail.com](mailto:dilara.shomayeva@gmail.com)

Тел.: +77019773232

МРНТИ 18.07.21  
УДК 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.21

Д. Севостьянов<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> Новосибирский государственный медицинский университет

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

(Новосибирск, Россия)

## ИСКУССТВО В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

### Аннотация

*В статье рассматривается ситуация кризиса в современном изобразительном искусстве. Одна из сторон этого кризиса состоит в том, что в художественном творчестве все более заметным становится участие искусственного интеллекта. Это заставляет обратить внимание на человеческое измерение в изобразительном искусстве. Рукотворные произведения изобразительного искусства представляют собой совокупность следов, оставленных художником на изобразительной поверхности. Анализ этих произведений должен опираться на структуру изобразительной деятельности. В данном исследовании применена модель уровней активности Н.А. Бернштейна. В иерархической системе моторных уровней, задействованных в изобразительной деятельности, возможны системные инверсии, при которых низшие моторики приобретают главенствующее значение. От этого зависят характеристики направлений современного искусства. Создание рукотворных произведений искусства опирается на структуру изобразительной деятельности. Изображения, созданные искусственным интеллектом, формируются помимо этой деятельности и лишь имитируют ее. Классификационное деление рукотворных произведений изобразительного искусства в значительной мере зависит от того, какова отображенная в них структура изобразительной моторики. Могут быть выделены три ресурса выражения индивидуальности при изобразительной деятельности. Это индивидуальный моторный профиль художника, содержательное наполнение его моторных уровней и наличие инверсий в структуре изобразительной моторики. Любое художественное изображение предназначено для человеческого восприятия. Исключение человека из этого процесса лишает смысла создание изобразительной продукции.*

### Ключевые слова

*изобразительное искусство, современное искусство, структура изобразительной деятельности, иерархия, системная инверсия, искусственный интеллект в искусстве.*

### Для цитирования

Севостьянов, Д. 2025. Искусство в человеческом измерении. Научный журнал "Arts Academy", № 4(16): 21-41.

ҒТАХР 18.07.21  
ӘОЖ 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.21

Д. Севостьянов<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Новосібір мемлекеттік медицина университеті

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

(Новосібір, Ресей)

## АДАМ ӨЛШЕМІНДЕГІ ӨНЕР

### Аннотация

Мақалада қазіргі бейнелеу өнеріндегі дағдарыстық жағдай қарастырылған. Бұл дағдарыстың бір қыры – жасанды интеллекттің көркем шығармашылыққа қатысуы барған сайын байқала бастады. Бұл бейнелеу өнеріндегі адам жағына назар аударуға мәжбүр етеді. Қолдан жасалған бейнелеу өнерінің туындылары суретшінің бейне бетінде қалдырған іздерінің жиынтығын білдіреді. Бұл жұмыстарды талдау бейнелеу әрекетінің құрылымына негізделуі керек. Бұл зерттеуде Н.А. Бернштейннің белсенділік деңгейлерінің моделі пайдаланылады. Бейнелеу қызметіне қатысатын қозғалтқыш деңгейлерінің иерархиялық жүйесінде төменгі моторикалар басым болатын жүйелік инверсиялар мүмкін. Қазіргі заманғы өнер бағыттарының сипаттамалары осыған байланысты. Жасанды өнер туындыларын жасау бейнелеу әрекетінің құрылымына негізделген. Жасанды интеллект жасаған кескіндер осы әрекеттен басқа қалыптасады және тек оған еліктейді. Бейнелеу өнерінің қолдан жасалған туындыларының жіктелуі көбінесе оларда бейнелеу моторикасының құрылымы қандай болатындығына байланысты. Бейнелеу қызметі кезінде даралықты білдірудің үш ресурсы бөлінуі мүмкін. Бұл суретшінің жеке мотор профилі, оның мотор деңгейлерінің мазмұнды толтырылуы және бейнелеу моторикасының құрылымында инверсиялардың болуы. Кез-келген көркем сурет адамның қабылдауына арналған. Адамды осы процестен шығару бейнелеу өнімін жасаудың мағынасын жояды.

### Түйінді сөздер

бейнелеу өнері, қазіргі заманғы өнер, бейнелеу қызметінің құрылымы, иерархия, жүйелік инверсия, өнердегі жасанды интеллект.

### Дәйексөз үшін

Севостьянов, Д. 2025. Адам өлшеміндегі өнер. Arts Academy ғылыми журналы. № 4(16). 21-41.

IRSTI 18.07.21  
UDC 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.21

D. Sevostyanov<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Novosibirsk State Medical University

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

(Novosibirsk, Russia)

## ART IN THE HUMAN DIMENSION

### Annotation

*The article examines the crisis situation in contemporary fine arts. One aspect of this crisis is that the participation of artificial intelligence in artistic creativity is becoming increasingly noticeable. This makes us pay attention to the human dimension in the visual arts. Hand-made works of fine art represent a set of traces left by the artist on the surface of the image. The analysis of these works should be based on the structure of the visual activity. In this study, the activity levels model of N.A. Bernstein is used. In the hierarchical system of motor levels involved in visual activity, systemic inversions are possible, in which lower motor skills acquire a dominant significance. The characteristics of the directions of contemporary art depend on this. The creation of handmade works of art relies on the structure of visual activity. Images created by artificial intelligence are formed outside of this activity and only imitate it. The classification of hand-made works of fine art largely depends on the structure of fine motor skills depicted in them. Three resources for expressing individuality in visual activities can be identified. These are the artist's individual motor profile, the content of their motor levels, and the presence of inversions in the structure of their visual motor skills. Any artistic image is intended for human perception. Excluding humans from this process makes the creation of artistic products meaningless.*

### Key words

*fine art, contemporary art, structure of fine art activity, hierarchy, systemic inversion, artificial intelligence in art.*

### Cite

Sevostyanov, D. 2025. Art in the human dimension. Arts Academy Academic Journal, no. 4(16): 21-41.

**Введение.** В настоящее время, как это неоднократно описывали различные авторы, искусство находится в состоянии перманентного кризиса. Одной из сторон этого кризиса стало все более значительное использование искусственного интеллекта при создании изображений. Целью данного исследования является выявление тех особенностей, которыми отличается рукотворное художественное изображение. Проблема, которую при этом приходится рассматривать, состоит в противоречии между, казалось бы, безграничными возможностями искусственного интеллекта, с одной стороны, и очевидной самоценностью рукотворных изображений – с другой стороны. Новизна предпринимаемого здесь исследования состоит в использовании при сравнительном анализе таких изображений структуры изобразительной деятельности.

Итак, судя по публикациям последних лет, слово «кризис» стало наиболее распространенной характеристикой статуса современного искусства (Roberts 2011). Кризис искусства имеет, помимо сугубо культурного, и экономическое измерение (Mazzucato, O'Connor, and Bennett 2025), поскольку произведение искусства, помимо всего прочего – товар на рынке, а рынок этот в наше беспокойное время подвержен существенным потрясениям и

провалам. Данное состояние растянулось на многие десятилетия; однако и внутри него прослеживается определенная динамика. Таким образом, кризисное состояние представляет собой ситуацию противоречивого, драматичного, но непрерывного движения. Это не простое количественное накопление элементов художественной культуры, каким оно было бы в период относительной стабильности. Это развитие, но сопровождающееся метаниями из крайности в крайность, с отступлениями и возвратами к пройденному, с возникновением как перспективных, так и мертворожденных культурных явлений.

Знаменем кризиса стали в свое время многочисленные модернистские течения (Лифшиц и Рейнгардт 1967), одна классификация которых уже представляет немалые трудности. Существует, например, деление подобных течений на «аполлонический авангард», последователи которого кажутся приверженцами строгих пифагорейских принципов порядка, и «дионисийский авангард», нападающий на принятые идеи «хорошей формы» (Elder 2008). Впрочем, попытка такой классификации, обращенная к модели культурных явлений из совершенно иной эпохи, походит на стремление влить молодое вино в старые мехи: и мехи разорвутся, и вино пропадет. В

частности, отмечается, что некоторые художники работали одновременно в рамках обоих таких направлений. Нужны, очевидно, иные основания для подобных классификаций.

Весь массив современного искусства (современного, если следовать нынешней англоязычной терминологии, не в смысле «modern», а в смысле «contemporary», то есть современного не по принадлежности к определенному периоду, а по пребыванию в одном с нами временном отрезке) пронизан грандиозным количеством аллюзий к ранее созданному и прежде осмысленному. В результате нынешнее состояние искусства таково, что накопленный мир прежних произведений стал значительно более важен в художественной практике, чем непосредственный контакт с какой бы то ни было еще (действительной ли, фантастической) реальностью. Данная ситуация характерна для эпохи постмодерна.

**Материалы и методы исследования.** Представленное здесь исследование основывается на междисциплинарном подходе, включающем в себя, среди прочего, обращение к нейронауке – появился даже термин «нейроэстетика» (Skov и Nadal 2020). Согласно принятому здесь подходу, художественное изображение предстает перед нами как совокупность следов, целенаправленно оставленных художником на изобразительной

поверхности. Мы рассматриваем произведение изобразительного искусства именно как результат человеческой деятельности. Поэтому нам следует прийти к простой мысли, что единственным реальным инструментом в работе художника является его собственная нервная система, и, следовательно, для раскрытия природы художественного изображения необходимо обратиться к ее функциональной структуре. К счастью, эта структура достаточно хорошо изучена. Концептуальной основой в этом случае может служить теория уровней моторного построения, разработанная выдающимся российским (советским) нейрофизиологом Николаем Александровичем Бернштейном (Бернштейн 1990).

В соответствии с данной концепцией, весь спектр человеческих моторик (от самых простых до сложнейших, включающих движение мысли) подразделяется на ряд уровней моторного построения (УМП), каждый из которых объединяет совокупность равных или сопоставимых по сложности движений. Эти уровни образуют иерархическую систему, где низшие по сложности УМП занимают подчиненную позицию, в то время как наиболее сложные УМП эту иерархию возглавляют. УМП – понятие отнюдь не умозрительное. Представленный в нем набор движений обеспечивается конкретными (хорошо известными)

структурами нервной системы, и каждый такой уровень обладает собственным, обеспечивающим его деятельность исполнительным и сенсорным аппаратом. Появление более сложных УМП на базе более простых происходило в свое время по ходу эволюционного развития.

Обычно каждый УМП реализует лишь какой-либо отдельный компонент двигательного акта. В том или ином целостном двигательном акте, как правило, бывает задействовано несколько УМП одновременно. Изобразительная же деятельность примечательна тем, что в ней принимают участие все без исключения УМП – если речь идет о создании рукотворных изображений. Если же изображения создаются с помощью технических средств, например, фотографическим путем, либо при помощи цифровых технологий – тогда структура моторики в изобразительной деятельности существенным образом меняется, и некоторые УМП могут из нее выпадать.

Итак, рассмотрим (предельно кратко и схематично), как проявляется действие различных УМП в изобразительной деятельности. Низший уровень (его принято обозначать литерой А) отвечает в этом случае за тонус рисующей руки. От него зависит такая характеристика, как нажим, а также, например, произвольные отклонения изображенной фигуры от вертикали.

Данный уровень не управляется зрением. С функциональной точки зрения он слеп. Самостоятельные движения, которые он способен совершать, крайне немногочисленны и примитивны. Однако уровень А служит необходимым фундаментом для вышележащих уровней, которые стали бы беспомощны без его нормального функционирования.

Уровень В представляет в этом отношении намного больший интерес. Вообще этот уровень, без которого никакое реальное движение невозможно, обеспечивает синергии, то есть одновременные и синхронные сокращения мышечных групп, и ритмические, повторяющиеся движения (в изобразительной деятельности это, например, штриховка). Но самая главная роль данного уровня не в этом; благодаря ему протяженные элементы изображения (линии, контуры, мазки) приобретают выразительные (и притом индивидуальные) свойства (Ruohan, Syuhailabinti Mokhtar, and Fauzi bin Sedon 2024). Исследования мазков, их экспрессивных свойств получили в настоящее время широкое распространение (Lui 2021).

Мазки как выразительное средство изобразительного искусства привлекают настолько большое внимание, что становятся зачастую объектом сознательной имитации (Li Jin, Harun, and NurFirdaus Nasir 2024).

Данный уровень также не пользуется зрительным контролем и

способен проявлять свои собственные свойства только в тех условиях, когда, условно говоря, изображение создает «рука», а не «глаз» художника. При исполнении изобразительного акта зрительный контроль на время ослабевает, но он становится необходимым, когда требуется санкционировать сохранение на картине созданного таким образом элемента, отображающего собой живое движение. Если же в процессе создания данного произведения используется постоянный, скрупулезный зрительный контроль, то уровень В не сможет проявить присущих ему собственных свойств. Важно, что проявления моторной экспрессии не подлежат вербализации и фактически не осознаются. Они воспринимаются автором лишь как готовый результат моторного акта. При этом во многих современных публикациях творческий процесс представляется именно как осознаваемый (Lloyd-Cox, Pickering, and Bhattacharya 2022; Rex and Dan 2023; Smith and Beda 2023).

Уровень С осуществляет перемещение тела на расстояния, превышающие его собственные размеры. В изобразительной деятельности он позволяет реализовать сходство изображенного с изображаемым, а кроме того, создать композиционное решение картины, разместив изображаемые объекты в ее условном пространстве. Этот уровень опирается, среди прочего, на

зрительный контроль (и использует его в полной мере).

Уровень D (иначе обозначаемый как уровень предметных действий) осуществляет операции с орудиями труда, что, конечно, актуально в изобразительной деятельности. Но, кроме того, в самом контексте этой деятельности данный УМП позволяет производить схематизацию изображения, его упрощение с оставлением лишь самых основных, узнаваемых черт. Такие изображения, с большей или меньшей степенью схематизации, относятся к тому или иному топологическому классу. Так, например, изображение топологического класса «человек» может быть создано с полным фотографическим соответствием, а может быть схематизировано до самого примитивного уровня, может строиться из палочек и овалов, но все равно оно будет опознано как «человек». Помимо прочего, уровень D осуществляет операции со знаками. Под знаками подразумеваются фигуры (объекты), которые несут в себе функцию означающего по отношению к какому-либо означаемому; но собственным значением за пределами этой функции они не обладают.

Наконец, высшую позицию в этой иерархии занимает уровень E, обеспечивающий действия с символами. Символ в данном случае – объект или образ объекта, обладающий собственным бытием и значением, а кроме того, несущий и

функцию означающего по отношению к какому-либо внешнему означающему. По существу, человеческое мышление есть совокупность символических операций, и если бы данный уровень работал в одиночестве, то все и сводилось бы только к движению мысли. Но когда к нему в качестве исполнителей подключаются нижележащие уровни, то возникает возможность реальной деятельности – в том числе и деятельности изобразительной.

Уровень  $E$  неоднороден: Н.А. Бернштейн указывал, что этот УМП может быть подразделен на отдельные подуровни. Он обозначал их как  $E_1$ ,  $E_2$ ,  $E_3$ . В содержательном отношении, применительно к изобразительной деятельности, эти подуровни могут быть обозначены следующим образом.

Первый подуровень  $E_1$  может трактоваться как совокупность обиходных символов, в которых реализуется сама возможность оперировать означаемым, ролью которого наделен какой-либо реальный или вымышленный объект. В частности, данный подуровень в обязательном порядке, по умолчанию, реализуется в изобразительной деятельности. Это происходит уже просто потому, что любое изображение, во-первых, существует как особая, самостоятельная, сделанная вещь, а во-вторых,

обозначает нечто, чему оно само, как вещь, не тождественно.

Более высокую позицию в этой иерархии занимает подуровень  $E_2$ , который содержит в себе совокупность социальных (культурных) символов. Накопленные (не порознь, а в составе единой системы), эти символы образуют тело культуры. Человек как существо социальное разумен постольку, поскольку он к этим символам приобщен. В произведениях искусства такие символы непременно находят отображение. Юнгианские архетипы, в частности, могут быть отнесены именно к этой категории символов, также как и, например, религиозные христианские символы (Martin 2023). Сюда же следует отнести характерные изображения (орнаменты), составляющие, скажем, национальную или религиозную (исламскую) традицию (Ақсаова and Sungur 2024). Но и этим дело не исчерпывается.

Чтобы субъект, создающий изображения, имел основание называться не ремесленником, а художником, он должен не только использовать в своей работе те символы, которые были еще до него введены кем-либо в культурный контент, но и создавать собственные, только ему присущие, и в то же время узнаваемые символы. Разумеется, такие символы должны опираться на уже существующий контекст культуры, для чего их автору необходима и

инкультурация, и своего рода культурное чутье; однако вместе с тем они несут в себе и отпечаток личности их создателя. Если символы предыдущего уровня ( $E_2$ ) относятся к прошлому, то эти, высшие на данный момент в иерархии символы уровня  $E_3$  призваны творить будущее культуры (Севостьянов 2025).

Знание иерархической системы УМП может рассматриваться как необходимый фундамент для изучения рукотворных (и всяких иных) художественных изображений. Однако этой традиционной схемы в данном случае недостаточно. Дело в том, что в рассматриваемой иерархии (как и в любых других сложных иерархических системах) возможно развитие системных инверсий, или инверсивных отношений (Севостьянов 2015). До настоящего времени учение о системных инверсиях остается недостаточно проработанным. Имеется множество предметных областей, в которых проявления системных инверсий еще только нуждается в изучении. Изобразительная деятельность человека является ярким тому примером.

Инверсия представляет собой форму отношений в системе, когда некоторый низший, подчиненный элемент приобретает в рассматриваемой иерархии главенствующее значение, хотя формально и продолжает пребывать в своем прежнем невысоком

иерархическом статусе. Иначе говоря, это форма проявления противоречия в системе. В данном случае речь идет о том, что низшие иерархические уровни в системе человеческой активности (по Н.А. Бернштейну) при определенных условиях способны приобретать ведущие свойства, и это особенно наглядно проявляется именно в изобразительной деятельности.

Пока в данной моторной иерархии сохраняются первоначальные, базовые иерархические отношения (обозначаемые как отношения ордера), активность высшего УМП, задействованного в том или ином движении, осознается, а активность подчиненных, служебных уровней – нет. Они действуют за пределами актуального сознания. Это нужно для того, чтобы не перегружать сознание человека второстепенной информацией.

Однако в случае, когда в данной системе развивается инверсия, главным становится уже формально подчиненный уровень. Высшие УМП (в частности, уровень  $E$ ) при этом лишь поставляют ему материал. Так, уровень  $B$  становится ведущим в работах экспрессионистов (например, Пауля Клее (1879–1940) или Эрнста Людвиг Кирхнера (1880–1938)), а уровень  $C$  главенствует в произведениях фотореалистов (Ihřingová 2022) – тут примером могут служить работы таких художников, как Игаль Озери (р. 1958) или Дмитрий

Цукан (р. 1988). И в том, и в другом случае низшие УПМ, в результате системной инверсии, приобретают особое, фактически лидирующее значение. Символическое значение изображенного становится здесь второстепенным: главное – отражены ли в изображении эмоционально заряженные двигательные акты художника (если речь идет об экспрессионизме)? С абсолютной ли точностью воспроизведено изображение столь трудного для запечатления объекта (если здесь представлен фотореализм)?

Приведем еще один пример: «Голубь мира», изображенный в свое время Пабло Пикассо (1881–1973), несет в себе следы моторной экспрессии (уровень В). Он стал весьма узнаваемым символом, собственным вкладом Пикассо в культуру (то есть занял позицию в подуровне E<sub>3</sub>). Системная инверсия в данном случае не только стала пережитым фактом, она практически уже разрешилась: «Голубя мира» никто уже не считает одним лишь только проявлением чьих-то низших изобразительных моторик, он занял достойное место в ряду других символов, составляющих, как уже сказано, тело культуры.

Наличие (или отсутствие) системных инверсий в изобразительной моторике художника обусловлено главным образом тем, к какой художественной школе (или направлению) может быть отнесено его творчество. Если здесь «принято»

наличие данной инверсии, то эта инверсия аккуратно воспроизводится всеми последователями данного художественного направления.

### **Обзор литературы по теме.**

Попытки структурного анализа изобразительного искусства (и шире – «изящных искусств»), нацеленные на оценку современного состояния изобразительной деятельности через призму прошлого, предпринимались неоднократно. При рассмотрении данной темы следует прежде всего обратиться к классическим исследованиям по данной тематике. В этом отношении заслуживают внимание работы Генриха Вёльфлина, в которых рассматривался, в частности, вопрос о соотношении линейности и живописности в художественном изображении (Вёльфлин 2009). Чтобы составить представление об истоках современной ситуации в сфере искусств, необходимо обратиться и к концепции циклического развития изящных искусств, представленная выдающимся американским социологом русского происхождения Питиримом Сорокиным (Сорокин 1992). Согласно его взглядам, в развитии искусства происходит закономерная смена стадий. Друг друга сменяют идеациональная стадия, затем идеалистическая стадия, после нее наступает чувственная стадия. Сейчас, в эпоху постмодерна, наблюдается завершающая стадия этого цикла – эклектическая стадия,

после которой следует ожидать наступление новой идеациональной стадии. Здесь речь идет не только о содержательном наполнении произведений изобразительного искусства в разные времена, но и о смене концепций художественной формы, характерной для каждой такой стадии.

Для оценки современного состояния искусства также невозможно оставить без упоминания работы, посвященные морфологическим исследованиям искусства. Здесь следует обратиться к трудам И.И. Иоффе (Иоффе 1933), а также его ученика и последователя М.С. Кагана (Каган 1972).

Однако современная ситуация привносит в существование искусства такие изменения, вследствие которых знание этих классических трудов уже становится недостаточным. Ныне мы живем в цифровом мире. Результатом этого стало, в частности, усугубление ранее уже развившейся постмодернистской тенденции. В настоящее время произведения изобразительного искусства лишь в довольно редких случаях воспринимаются зрителем непосредственно в музейных или выставочных залах; в основной своей массе такие произведения становятся доступны заинтересованной публике в виде электронных изображений. Альбомные репродукции, некогда весьма востребованные, теперь также отошли на второй план. При анализе

данной ситуации требуется принять во внимание эмпирические работы современных исследователей.

Это важная, но теперь уже вовсе не главная характеристика современной художественной культуры. Цифровой мир в настоящее время, как известно, позволяет не только сохранять изображения и делать их общедоступными, но и предоставляет возможность заново их создавать. Цифровые технологии находят применение не только при реализации замысла, но и при его формировании (Ametordzi 2024). Все чаще цифровые технологии используются для создания изображений, имитирующих произведения искусства, при помощи специальных алгоритмов, уже фактически без человеческого участия (Gangadharbatla 2021; Atalay 2023). Эти технологии бросают вызов традиционным представлениям об авторстве, оригинальности и интеллектуальной собственности (Kutanova 2025). Указывается, что люди ныне не в состоянии надежно идентифицировать источник таких «произведений искусства», хотя и отдают явное предпочтение «человеческому» искусству, воспринимая от него больше положительных эмоций (Samo and Highhouse 2023) Встает закономерный вопрос: какое место занимают (или достойны занимать) подобного рода изображения в общекультурном контексте, и как нам теперь следует

оценивать традиционное, рукотворное искусство?

### **Результаты исследования.**

Вышеизложенное позволяет прийти к заключению о том, что для анализа рукотворных изображений следует ориентироваться на реальные формы изобразительной деятельности, проявляющиеся в иерархической системе УМП. Результаты активности этих уровней находят отображение в любом рукотворном изображении. Если же при использовании искусственного интеллекта изображение представляет собой имитацию произведения живописи или художественной графики, то такого отображения не происходит. Имитируются внешние, формальные характеристики изображения, но не его действительная структура. Задействованными, по существу, в этом случае остаются лишь высший уровень E и также уровень D, поскольку при создании подобных изображений все-таки востребованы инструментальные действия. Действие же всех других УМП, если и происходит, то уже совершенно отстраненно от изобразительной деятельности как таковой.

Структура реального рукотворного изображения отражает в себе несколько моментов, которые присущи его автору и могут служить опосредованным отображением его личности, хотя на практике не всегда реально осуществляют это. Так, например, собственные свойства

уровня В в структуре изобразительной моторики проявляются, как уже говорилось, только в том случае, когда в процессе создания изображения отсутствует постоянный и скрупулезный зрительный контроль, который иногда с негативной интонацией называют «ползанием по натуре». Нередко случается так, что при изучении художественного наследия того или иного живописца мы обнаруживаем явные и эмоционально насыщенные следы выразительной моторики только в набросках и этюдах, но совершенно не видим их в «готовых» работах. Примером этого могут служить работы выдающегося художника-баталиста Василия Васильевича Верещагина (1842–1904); его законченные работы не включают тех проявлений выразительной моторики, которые можно видеть в этюдах, составляющих часть его творческого наследия.

Как было показано выше, создание подлинных, рукотворных произведений искусства опирается на структуру изобразительной деятельности. Изображения, созданные через искусственный интеллект, в основном, формируются помимо этой деятельности и лишь имитируют ее, опираясь на некоторую накопленную совокупность реальных изображений. Однако следует помнить, что роль имитационного воспроизведения изображений этим не ограничивается.

Более или менее сходные с оригиналом имитации того или иного индивидуального изобразительного стиля можно видеть и во многих рукотворных изображениях. Такое явление, как эпигонство, существует в мире искусства, по-видимому, еще с тех времен, когда искусство как таковое только зарождалось. Более того, существование эпигонства было предрешено с того момента, когда в изобразительном искусстве появились учителя и ученики. Ученик волевым наследовал изобразительную манеру своего учителя, отступая таким образом от проявления в изобразительной деятельности характерных свойств собственной индивидуальности. А с тех пор, когда сформировался и начал функционировать рынок произведений искусства, эпигонство стало осознанным способом обеспечить собственным произведениям устойчивый спрос. Среди произведений современных художников такие ориентированные на хороший спрос изображения составляют, если и не абсолютное большинство, но все же весьма заметную часть. Так, например, мода на «примитив» порождает огромное количество подражаний примитивизму, которыми буквально переполнены современные художественные салоны (сюда можно отнести, например, работы Елены Фигуриной (р. 1955)). Все эти моменты необходимо учитывать при анализе

проявления в изобразительной деятельности тех или иных моторных уровней. Но если в рукотворных изображениях эпигонство остается в принципе побочным, хотя и весьма распространенным фактором, то в произведениях искусственного интеллекта оно фактически возведено в принцип. Искусственный интеллект не создает нового, он перелицовывает старое.

Итак, классификационное деление рукотворных произведений изобразительного искусства в значительной мере зависит от того, какова отображенная в них структура изобразительной моторики. Выше уже упоминалось условное деление авангардного искусства на «аполлонический авангард» и «дионисийский авангард». Если и поскольку такое деление вообще имеет смысл, то «аполлонический авангард» непременно предполагает в действующем моторном профиле весьма активное участие уровня С, в то время как реализация уровня В будет подавлено и едва ли приобретет заметное значение. И напротив, «дионисийский авангард», названный так за сходство с физическими проявлениями темного и хтонического природного божества, опирается на низшие моторики (главным образом – на уровень В), выпуская на свободу подавляемые в обычных обстоятельствах эмоциональные проявления. В данном случае приведенное

здесь классификационное противопоставление составляет вовсе не догму, а лишь отправную точку для дальнейшей работы, при которой за основу будет взято реальное соотношение моторных уровней в изобразительной деятельности субъекта.

Примечательно, что эти эмоциональные проявления, заключенные в изобразительных проявлениях низших моторик, сугубо невербальны – и не подлежат вербализации. Они составляют содержание, которое было порождено задолго до того, как человек обрел речь. Мало того, речь как таковая реализуется лишь на высших уровнях моторного построения, и таким образом, вербализация функционально разобщена с моторной экспрессией. Тем самым основа для классификационных делений современного искусства приобретает еще одно измерение.

**Обсуждение результатов.** Выше было приведено сопоставление различных попыток структурного анализа художественных картин. Представляется, что такой анализ приобретает адекватный характер в том случае, если он базируется на реальной структуре изобразительной деятельности и на иерархическом строении моторики художника. Чтобы в достаточной мере оценить возможности анализа изобразительной моторики в рукотворных изображениях, нам

следует выделить ресурсы, благодаря которым в произведениях изобразительного искусства может проявляться человеческая индивидуальность.

В учении Н.А. Бернштейна о моторных уровнях весьма значимое место приобретает такое понятие, как индивидуальный моторный профиль субъекта (в данном случае – художника). Совокупность УМП, задействованных в его моторике (в широком смысле этого слова) может быть метафорически представлена в виде лестницы, но только у этой лестницы все ступеньки имеют разную, только этому субъекту присущую высоту. Это составляет структуру человеческих задатков. Проявляться такие задатки могут по-разному, но их реальный совокупный результат виден в художественном изображении.

Задатки, как известно, носят врожденный характер; однако их и можно, и должно развивать. Человек может предпринимать действия и за пределами отведенного ему природой моторного профиля, но на этом пути он встретит значительные трудности, которых не испытывал бы субъект, к ним не предрасположенный. Приведем аналогию: для человека, не обладающего хорошим музыкальным слухом, невероятно трудно было бы освоить профессию музыканта, не говоря уж о том, чтобы преуспеть в ней. Обладая известной свободой в том, следовать ли в изобразительной

деятельности своему природному моторному профилю или вступать в противоречие с ним, художник, тем не менее, обычно тяготеет к реализации наличествующих моторных задатков. Конечно, возможны отдельные художественные эксцессы (в результате которых, например, художники, приверженные к действиям в рамках «дионисийского авангарда», склонялись временами к «аполлоническому», и наоборот). Но трудно представить себе художника, который на протяжении всей своей творческой карьеры только тем бы и занимался, что старательно подавлял бы свой собственный моторный профиль, подражая некоторому чуждому образцу.

Другой источник уникальности в изобразительной деятельности заключается в содержательном наполнении отдельных моторных уровней. Это наполнение зависит от собственного сенсорного и моторного опыта, накопленного данным человеком на протяжении его жизни.

Третий ресурс индивидуализации изобразительной деятельности указывался ранее. Это характер и само наличие (или отсутствие) инверсий в системе изобразительной моторики. Как уже говорилось, применение модели изобразительной деятельности, при которой некоторый низший УМП приобретает главенствующее значение, становится «узаконенным» в рамках отдельных художественных направлений (таким

образом, например, произведение художника-фовиста можно буквально с первого взгляда отличить от картины сюрреалиста – вне зависимости от того, что, собственно, изображено на этих картинах).

Разумеется, эти три ресурса действуют не независимо друг от друга, а в постоянном и тесном взаимодействии. Так, работая в сообществе художников, принадлежащих к какой-либо конкретной школе, вступившие в это сообщество неопиты приобретают соответствующий сенсорный и деятельностный опыт, которым и наполняется содержание их изобразительной моторики. Содержание же это более или менее успешно накапливается в зависимости от структуры моторных задатков. Наконец, если структура задатков будущего художника решительно не соответствует требованиям школы, к которой он было примкнул, то велика вероятность, что он вскорости с данным сообществом расстанется и найдет себе другое, или даже сам станет основоположником какого-либо нового направления в изобразительном искусстве.

**Заключение.** Практическое значение данной работы состоит в том, что она позволяет на реальной основе осуществлять оценку возможностей искусственного интеллекта при создании изображений. Каким бы способом ни создавалось художественное

изображение, оно так или иначе предназначается для человеческого восприятия. Мы можем прибегнуть к услугам искусственного интеллекта при распознавании образов и анализе произведений искусства. Мы можем также при посредстве того же искусственного интеллекта создавать внешне правдоподобные имитации художественных изображений. Но человек, как творческий и воспринимающий субъект, в любом случае остается в пределах данной системы.

Конечно, можно представить себе такую конечную стадию цифровизации художественного творчества, когда изображение создается нейросетью только и исключительно для того, чтобы его затем анализировал искусственный интеллект, человек же за ненадобностью оказался как бы вообще вытеснен за пределы данного процесса. Но тогда и сам процесс стал бы излишним и попросту никому не нужным. В нем не осталось бы живой человеческой личности, у которой художественное изображение способно пробуждать те или иные эстетические эмоции. А, следовательно, и полученная таким

образом изобразительная продукция перестала бы быть художественным изображением, и упразднилась бы сама цель ее создания.

Если же вести речь именно о человеческом измерении изобразительного искусства, то при изучении результатов изобразительной деятельности необходимо опираться на структурные компоненты, составляющие ее естественную основу. Примерами здесь могут служить и произведения экспрессионистов, опирающихся на выразительную моторику, и работы ныне практикующих гиперреалистов, которые этого свойства полностью лишены, и картины современных последователей примитивизма, в которых ключевая роль достается схематизации изображений. Применение модели системных инверсий к иерархии моторных уровней – необходимое условие для того, чтобы структура человеческой активности, в целом, структура изобразительной деятельности, в частности, и структура художественных изображений, в особенности, была доступна адекватному анализу и объективной оценке.

#### **Список использованных источников:**

1. Бернштейн, Н.А. 1990. *Физиология движений и активность*. Москва: Наука.
2. Вельфлин, Г. 2009. *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Москва: В. Шевчук.
3. Иоффе, И.И. 1933. *Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления*. Ленинград: ОГИЗ; Ленизогиз.

4. Каган, М.С. 1972. *Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства*. Ленинград: Искусство.
5. Лифшиц, М.А., и Л.Я. Рейнгардт. 1967. *Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт*. Москва: Искусство.
6. Севостьянов, Д.А. 2015. *Противоречие и инверсия*. Новосибирск: ИЦ НГАУ «Золотой колос».
7. Севостьянов, Д.А. 2025. «Символы и знаки в живописи: иерархия и инверсии.» *Обсерватория культуры* 22 (1): 76–84. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-1-76-84>.
8. Сорокин, П.А. 1992. «Кризис изящных искусств.» *Человек. Цивилизация. Общество*, 435–462. Москва: Политиздат.
9. Akçaoğlu, A., and M. Sungur. 2024. “A Contemporary Interpretation of Abstraction and Creativity Through Islamic Patterns in Design Education: Interior Architecture Studio Experience.” *International Design and Art Journal* 6 (1): 43–53.
10. Ametordzi, Sylvanus, and Folasayo Enoch Olalere. 2024. “The Effect of Digital Technology on Graphic Design Ideation Output.” *IDA: International Design and Art Journal* 6 (1): 144–156.
11. Atalay, Mustafa Cevat. 2023. “Evaluation of Artificial Intelligence and Aesthetics Based on Van Gogh’s *Starry Night* Painting [Yapay zekâ ve estetiğinin Van Gogh’un *Yıldızlı Gece* tablosu üzerinden değerlendirilmesi].” *IDA: International Design and Art Journal* 5 (2): 278–291.
12. Bruse Elder, R. 2008. *Harmony + Dissent. Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.
13. Gangadharbatla, H. 2021. “The Role of AI Attribution Knowledge in the Evaluation of Artwork.” *Empirical Studies of the Arts* 0 (0): 1–19. <https://doi.org/10.1177/0276237421994697>
14. Ihringová, K. 2022. “The Principles of American Photorealism: From Photographs to Paintings.” *European Journal of Media, Art & Photography* 10 (1): 66–73.
15. Jung, Rex E., and Dan R. Hunter. 2023. “A Call to More Imaginative Research into Creative Achievement.” *Creativity Research Journal* 35 (3): 354–368. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2143094>
16. Kutanova, D. 2025. “The Use of Generative Graphics in Graphic Design: Aesthetics and Ethics.” *Journal of Arts & Humanities* 14 (2): 1–9.
17. Li Jin, E., A. Harun, and M. NurFirdaus Nasir. 2024. “Exploring the Enchanting Fusion of Brush Style Animation and Chinese Ink Painting in Modern Filmmaking.” *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences* 14 (2): 1094–1103. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v14-i2/20792>
18. Liu, F. 2021. “Analysis of the Development and Aesthetic Characteristics of Oil Painting Strokes Based on Visual Importance.” *2021 7th International Seminar on Education, Arts and Humanities (ISEAH 2021)*. <https://www.webofproceedings.org/...https://doi.org/10.25236/iseah.2021.001>
19. Lloyd-Cox, James, Alan Pickering, and Joydeep Bhattacharya. 2022. “Evaluating Creativity: How Idea Context and Rater Personality Affect Considerations of Novelty

- and Usefulness.” *Creativity Research Journal* 34 (4): 373–390. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2125721>.
20. Martin, P. 2023. “Symbols and Archetypes in Visionary Art: An Orthodox Dialogue with C. G. Jung.” *International Journal of Orthodox Theology* 14 (1): 9–44.
21. Mazzucato, Mariana, Justin O’Connor, and Toby Bennett. 2025. “The Art of the Public: Cultural Economy and Cultural Policy.” *Journal of Cultural Economy* 18 (4): 614–627. <https://doi.org/10.1080/17530350.2025.2492594>.
22. Roberts, D. 2011. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
23. Ruohan, L., E. Syuhailabinti Mokhtar, and M. Fauzi bin Sedon. 2024. “Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive Lines as a Self-emotion in Artist’s Paintings.” *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 13 (1): 2464–2478. <https://doi.org/10.6007/IJARPED/v13-i1/20938>
24. Samo, A., and S. Highhouse. 2023. “Artificial Intelligence and Art: Identifying the Aesthetic Judgment Factors That Distinguish Human- and Machine-generated Artwork.” *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/aca0000570>
25. Skov, M., and M. Nadal. 2020. “A Farewell to Art: Aesthetics as a Topic in Psychology and Neuroscience.” *Perspectives on Psychological Science* 15 (3): 630–642. <https://doi.org/10.1177/1745691619897963>
26. Smith, Steven M., and Zsolt Beda. 2023. “Unconscious Work Doesn’t Work.” *Creativity Research Journal* 35 (3): 369–379. <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2189358>

## References:

1. Bernshtein, N. A. 1990. *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost’*. Moskva: Nauka. (In Russ.).
2. Věřflin, G. 2009. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve*. Moskva: V. Shevchuk. (In Russ.).
3. Ioffe, I. I. 1933. *Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya*. Leningrad: OGIz; Lenizogiz. (In Russ.).
4. Kagan, M. S. 1972. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva*. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.).
5. Lifshits, M. A., and L. Ya. Reingardt. 1967. *Krizis bezobraziya: ot kubizma k pop-art*. Moskva: Iskusstvo. (In Russ.).
6. Sevost’yanov, D. A. 2015. *Protivorechie i inversiya*. Novosibirsk: ITs NGAU “Zolotoi kolos”. (In Russ.).
7. Sevost’yanov, D. A. 2025. “Simvoly i znaki v zhivopisi: ierarkhiya i inversii.” *Observatoriya kul’tury* 22 (1): 76–84. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-1-76-84> (In Russ.).
8. Sorokin, P. A. 1992. “Krizis izyashchnykh iskusstv.” *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo*, 435–462. Moskva: Politizdat. (In Russ.).
9. Akçaoava, A., and M. Sungur. 2024. “A Contemporary Interpretation of Abstraction and Creativity Through Islamic Patterns in Design Education: Interior Architecture Studio Experience.” *International Design and Art Journal* 6 (1): 43–53. (In Engl.).

10. Ametordzi, Sylvanus, and Folasayo Enoch Olalere. 2024. "The Effect of Digital Technology on Graphic Design Ideation Output." *IDA: International Design and Art Journal* 6 (1): 144–156. (In Engl.).
11. Atalay, Mustafa Cevat. 2023. "Evaluation of Artificial Intelligence and Aesthetics Based on Van Gogh's *Starry Night* Painting [Yapay zekâ ve estetiğinin Van Gogh'un *Yıldızlı Gece* tablosu üzerinden değerlendirilmesi]." *IDA: International Design and Art Journal* 5 (2): 278–291. (In Engl.).
12. Bruse Elder, R. 2008. *Harmony + Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Canada: Wilfrid Laurier University Press. (In Engl.).
13. Gangadharbatla, H. 2021. "The Role of AI Attribution Knowledge in the Evaluation of Artwork." *Empirical Studies of the Arts* 0 (0): 1–19. <https://doi.org/10.1177/0276237421994697> (In Engl.).
14. Ihringová, K. 2022. "The Principles of American Photorealism: From Photographs to Paintings." *European Journal of Media, Art & Photography* 10 (1): 66–73. (In Engl.).
15. Jung, Rex E., and Dan R. Hunter. 2023. "A Call to More Imaginative Research into Creative Achievement." *Creativity Research Journal* 35 (3): 354–368. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2143094> (In Engl.).
16. Kutanova, D. 2025. "The Use of Generative Graphics in Graphic Design: Aesthetics and Ethics." *Journal of Arts & Humanities* 14 (2): 1–9. (In Engl.).
17. Li Jin, E., A. Harun, and M. NurFirdaus Nasir. 2024. "Exploring the Enchanting Fusion of Brush Style Animation and Chinese Ink Painting in Modern Filmmaking." *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences* 14 (2): 1094–1103. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v14-i2/20792> (In Engl.).
18. Liu, F. 2021. "Analysis of the Development and Aesthetic Characteristics of Oil Painting Strokes Based on Visual Importance." *Proceedings of the 7th International Seminar on Education, Arts and Humanities (ISEAH 2021)*. <https://doi.org/10.25236/iseah.2021.001> (In Engl.).
19. Lloyd-Cox, James, Alan Pickering, and Joydeep Bhattacharya. 2022. "Evaluating Creativity: How Idea Context and Rater Personality Affect Considerations of Novelty and Usefulness." *Creativity Research Journal* 34 (4): 373–390. <https://doi.org/10.1080/10400419.2022.2125721> (In Engl.).
20. Martin, P. 2023. "Symbols and Archetypes in Visionary Art: An Orthodox Dialogue with C. G. Jung." *International Journal of Orthodox Theology* 14 (1): 9–44. (In Engl.).
21. Mazzucato, Mariana, Justin O'Connor, and Toby Bennett. 2025. "The Art of the Public: Cultural Economy and Cultural Policy." *Journal of Cultural Economy* 18 (4): 614–627. <https://doi.org/10.1080/17530350.2025.2492594> (In Engl.).
22. Roberts, D. 2011. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press. (In Engl.).
23. Ruohan, L., E. Syuhailabinti Mokhtar, and M. Fauzi bin Sedon. 2024. "Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive Lines as a Self-emotion in Artist's Paintings." *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 13 (1): 2464–2478. <https://doi.org/10.6007/IJARPED/v13-i1/20938> (In Engl.).

24. Samo, A., and S. Highhouse. 2023. "Artificial Intelligence and Art: Identifying the Aesthetic Judgment Factors That Distinguish Human- and Machine-generated Artwork." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/aca0000570> (In Engl.).
25. Skov, M., and M. Nadal. 2020. "A Farewell to Art: Aesthetics as a Topic in Psychology and Neuroscience." *Perspectives on Psychological Science* 15 (3): 630–642. <https://doi.org/10.1177/1745691619897963>. (In Engl.).
26. Smith, Steven M., and Zsolt Beda. 2023. "Unconscious Work Doesn't Work." *Creativity Research Journal* 35 (3): 369–379. <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2189358> (In Engl.).

*Краткая информация об авторах:*

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**

Доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Новосибирский государственный медицинский университет, Новосибирск, Россия.

Email: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

Тел.: +79134704752

*Авторлар туралы қысқаша мәлімет:*

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**

Философия ғылымдарының докторы, педагогика және психология кафедрасының доценті, Новосібір мемлекеттік медициналық университеті, Новосібір, Ресей

Email: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

Тел.: +7 913 470 47 52

*Brief Information about the Authors:*

**Dmitry Anatolyevich Sevostyanov**

Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Novosibirsk State Medical University, Novosibirsk, Russia

Email: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

Phone: +7 913 470 47 52

МРНТИ 18.45.01  
УДК 781.11

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.42

Т.К. Джумалиева<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

ORCID ID: 0009-0008-8294-1221

E-mail: [tomajuma@mail.ru](mailto:tomajuma@mail.ru)

(Алматы, Казахстан)

Я.С. Кременцова<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

ORCID ID: 0009-0007-7415-997X

E-mail: [yariloslava@gmail.com](mailto:yariloslava@gmail.com)

(Алматы, Казахстан)

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» Д. ЧЕРНЯКОВА

### Аннотация

В статье рассматривается актуальная проблема трансформации фольклорного наследия в условиях постмодернистского дискурса в музыкально-театральном искусстве. Объектом исследования является режиссёрская интерпретация оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова, которая демонстрирует синтез традиционных элементов и современных постмодернистских тенденций. Цель работы – выявить и проанализировать ключевые стилистические изменения данной интерпретации в контексте избранного ракурса. Методология включает сравнительный анализ, системный и междисциплинарный подход для рассмотрения постановки как целостного художественного феномена. В результате установлено, что Д. Черняков использует приёмы деконструкции в театральном смысле: как разрушение исходной функции персонажей и переосмысление их роли в повествовании, а также через смешение жанров и стилей, создание многослойного повествования, характерного для эстетики постмодернизма. Обновление сюжета проявляется в переосмыслении характеров персонажей и изменении пространственно-временных рамок действия, что свойственно современному искусству.

### Ключевые слова

музыкальный театр, опера М.И. Глинки, «Руслан и Людмила», постмодернизм, интерпретация, режиссерская опера, семиосфера.

### Для цитирования

Джумалиева, Т.К., Кременцова, Я.С. 2025. Стилистические трансформации в постановке оперы «Руслан и Людмила» Д. Чернякова. Научный журнал "Arts Academy", № 4(16): 42–59

FTAХР 18.45.01  
ӘОЖ 781.11

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.42

Т.К. Джумалиева<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ORCID ID: 0009-0008-8294-1221

E-mail: [tomajuma@mail.ru](mailto:tomajuma@mail.ru)

(Алматы, Қазақстан)

Я.С. Кременцова<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ORCID ID: 0009-0007-7415-997X

E-mail: [yariloslava@gmail.com](mailto:yariloslava@gmail.com)

(Алматы, Қазақстан)

## Д. ЧЕРНЯКОВТЫҢ «РУСЛАН МЕН ЛЮДМИЛА» ОПЕРА ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ СТИЛЬДІК ТРАНСФОРМАЦИЯЛАР

### Аннотация

Мақалада музыкалық-театрлық өнер аясындағы постмодернистік дискурс жағдайында фольклорлық мұраны трансформациялау мәселесінің өзектілігі қарастырылады. Зерттеу нысаны ретінде М.И. Глинканың «Руслан мен Людмила» операсының Д. Черняков қойған режиссёрлік интерпретациясы алынды; бұл қойылым дәстүрлі элементтер мен қазіргі постмодернистік үрдістердің синтезін айқын көрсетеді. Зерттеудің мақсаты – таңдалған талдау тұрғысынан аталған интерпретациядағы негізгі стильдік өзгерістерді айқындау және талдау. Әдіснама салыстырмалы талдауды, жүйелік және пәнаралық тәсілдерді қамтиды, бұл қойылымды тұтас көркем феномен ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Зерттеу нәтижелері Д. Черняковтың театрлық мағынадағы деконструкция тәсілдерін қолданатынын көрсетеді: кейіпкерлердің бастапқы функцияларын бұзу, олардың хикаядағы рөлін қайта пайымдау, сондай-ақ жанрлар мен стильдерді араластыру арқылы постмодернистік эстетикаға тән көпқабатты баяндау құрылымын қалыптастыру. Сюжетті жаңарту кейіпкерлер бейнесін қайта түсіндіру және әрекеттің кеңістік-уақыттық шеңберін өзгерту арқылы жүзеге асады, бұл қазіргі заманғы өнерге тән сипаттар болып табылады.

### Түйінді сөздер

музыкалық театр, М.И. Глинканың операсы, «Руслан мен Людмила», постмодернизм, интерпретация, режиссерлік опера, семиосфера.

### Дәйексөз үшін

Джумалиева, Т.К., Кременцова, Я.С. 2025. Д. Черняковтың «Руслан мен Людмила» опера қойылымындағы стильдік трансформациялар. Arts Academy ғылыми журналы №4(16): 42–59

IRSTI 18.45.01  
UDC 781.11

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.42

T.K. Jumalievа<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory

ORCID ID: 0009-0008-8294-1221

E-mail: [tomajuma@mail.ru](mailto:tomajuma@mail.ru)

(Almaty, Kazakhstan)

Ya.S. Kremensova<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory

ORCID ID: 0009-0007-7415-997X

E-mail: [yariloslava@gmail.com](mailto:yariloslava@gmail.com)

(Almaty, Kazakhstan)

## STYLISTIC TRANSFORMATIONS IN D. TCHERNIAKOV'S PRODUCTION OF THE OPERA RUSLAN AND LYUDMILA

### Annotation

*This article addresses the contemporary problem of transforming folkloric heritage within postmodern discourse in musical and theatrical art. The object of the study is Dmitri Tcherniakov's directorial interpretation of Mikhail Glinka's opera Ruslan and Lyudmila, which exemplifies a synthesis of traditional elements and contemporary postmodern tendencies. The aim of the study is to identify and analyse the key stylistic shifts of this interpretation from the chosen analytical perspective. The methodology combines comparative analysis with systemic and interdisciplinary approaches, allowing the production to be examined as an integrated artistic phenomenon. The findings demonstrate that Tcherniakov employs theatrical strategies of deconstruction – disrupting the original functions of characters and rethinking their narrative roles – along with a deliberate mixing of genres and styles, thereby constructing a multilayered narrative characteristic of postmodern aesthetics. The renewal of the plot is expressed through the reinterpretation of character identities and the transformation of the spatial and temporal framework of the action, features that are emblematic of contemporary art.*

### Key words

*musical theatre, M.I. Glinka's opera, Ruslan and Lyudmila, postmodernism, interpretation, director's opera, semiosphere.*

### Cite

Jumalievа, T.K., Kremensova, Ya.S. 2025. Stylistic transformations in D. Tcherniakov's production of the opera Ruslan and Lyudmila. Scientific Journal Arts Academy, no. 4(16): 42–59

**Введение.** Современные тенденции в музыкально-театральном искусстве все чаще затрагивают вопросы трансформации культурного и фольклорного наследия в условиях постмодернистского и метамодернистского дискурсов. Например, постмодернизм, характеризующийся стремлением к пародии и иронизации, а также деконструкцией традиционных форм, на момент своей популярности предоставил постановщикам концептуальные подходы для переосмысления классических опер и их адаптации к современной эстетике. При этом понятие метамодернизма в данном исследовании используется ограниченно – как характеристика тенденции к восстановлению смыслов после постмодернистской иронии. В отличие от постмодерна, метамодернистская стратегия стремится не к разрушению архетипов, а стремится к их новому актуальному прочтению, что открывает возможности для интеграции фольклорных образов в современные режиссёрские интерпретации.

Изучение трансформации фольклорных образов в оперном искусстве является актуальным ввиду междисциплинарного характера, объединяющего театроведение, музыковедение и культурологию. Такой подход позволяет разносторонне подходить к вопросу преобразования классического оперного наследия в условиях глобализации, а также определять методы его адаптации к современным культурным контекстам. Кроме того, расширение круга аналитических трудов в этой сфере способствует выявлению эстетических кодов современной культуры и расширяет методологические подходы. Подтверждением актуальности темы является широкий перечень научных работ и диссертаций (И.Г. Яськевич<sup>1</sup>, Н. Маркарян<sup>2</sup>, М. Нестьева<sup>3</sup>, Т. Крюковой<sup>4</sup>), а также научных статей смежной тематики в журналах дальнего зарубежья – R. Helmers (Helmers 2020), J. Mannherz (Mannherz 2020), R. Moukarzel (Moukarzel 2025), С. Renihan (Renihan 2025), С. Thompson (Thompson 2025), D. Yikun (Yikun 2025).

<sup>1</sup> Яськевич И.Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма. – автореф. дис. к. искусствоведения. – Новосибирск, 2009. – 24 с.

<sup>2</sup> Маркарян Н. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX - начала XXI веков: автореф. дис. д-ра искусствоведения. – СПб, 2006. – 44 с.

<sup>3</sup> Нестьева М. Оживающие традиции // Музыкальный театр: надежды и действительность. М., 1993. – С. 7-30.

<sup>4</sup> Крюкова Т. Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. 2006. – № 2. – С.202-211.

**Материалы и методы исследования.** Для комплексного изучения стилистических преобразований в постановке «Руслан и Людмила» используется мультидисциплинарный подход, в котором применяются методы семиотического, исторического и сравнительного анализа. Интертекстуальность<sup>5</sup> в статье рассматривается не как метод исследования, а как художественный приём, используемый режиссёром для включения в постановку дополнительных смыслов, аллюзий и культурных цитат. Избранный ракурс позволяет разносторонне интерпретировать визуальные компоненты спектакля, выявляя принципы режиссерского видения и трансформации фольклорных образов<sup>6</sup> в трактовке оперного произведения и сценического действия.

В статье применяется также понятие «семиосферы» в трактовке Ю.М. Лотмана как единое культурное пространство, внутри которого взаимодействуют различные знаковые системы. Семиотический анализ постановки Чернякова позволяет рассматривать сценическое столкновение двух семиосфер -

фольклорно-эпической (опера Глинки как носитель архетипов) и современной массово-визуальной (банкетный зал, бытовые реалии, цитаты из медиа). Точка напряжения между этими семиосферами формирует новые смыслы и изменяет восприятие персонажей.

В данной работе постановка рассматривается не как объект эстетической оценки, а как пример репрезентации современного режиссерского взаимодействия с классическим оперным текстом.

**Обзор литературы по теме.** Междисциплинарный ракурс работы предполагает обращение к источникам, охватывающим различные сферы искусства. В-первых, классические исследования в области фольклора, к примеру, такую работу, как «Морфология сказки» известного филолога и фольклориста В. Проппа (Пропп 1984), в которой заложена основа для понимания структурных элементов народного творчества, их функционального назначения и жанровой организации. В. Пропп рассматривает эпические сюжеты как систему элементов и их ролей, что например, часто упускается из виду современными режиссёрскими трактовками (Пропп

<sup>5</sup> Термин «интертекстуальность» был введён Юлией Кристевой // Аккер, Р. ван ден, Гиббонс, Э., & Вермюлен, Т. Метамоде́рнизм. Историчность, аффект и глубина после постмоде́рнизма. – пер.на рус.яз. М.: Риппол классик.

<sup>6</sup> Подразумеваются образы из народного творчества, часто обобщенные и основанные на устойчивых архетипах и несущие символику. В контексте статьи – это богатырские образы, Черномор, Голова, Наина, Волшебные сады и т.д.

1984, 34). Во-вторых, не менее важным является анализ специфики режиссёрской интерпретации классических текстов в области взаимодействия постмодерна и театроведения (работы В. Монтер (Монтер 2015), И.Г. Яськевич (Яськевич 2009), J. Chattah (Chattah 2020), D.Bracket (Bracket 2002). В подобном контексте постановка «Руслан и Людмила» Д. Чернякова может быть определена как пример синтеза традиционной сказочности и постмодернистской экспрессии. В-третьих, применение интертекстуального подхода на основе тезисов из труда Ю. Лотмана<sup>7</sup> (Лотман 2002) способствует выявлению скрытых и новообразованных смысловых пластов, таких как переплетение фольклора с элементами массовой культуры и результатов их взаимовлияния. Для Ю. Лотмана семиосфера – это не просто культурный контекст, а «пространство смыслопорождения», в котором любая трансформация текста изменяет его место в системе культурных кодов. В постановке Чернякова ядро семиосферы (эпическое, мифологическое начало) сознательно вытесняется на периферию, уступая место коду массовой культуры.

В этом свете анализ «Руслана и Людмилы» в постановке Д. Чернякова

представляется актуальным как наглядный пример интеграции сказочного сюжета с современными бытовыми декорациями. В-четвертых, для краткого сведения об опере «Руслан и Людмила» к работе были привлечены труды по истории музыки Н. Финдейзена (Финдейзен 1928), Э.Л. Фрида (Фрид 1979), Н.В. Туманиной (Туманина 1950), Ю.В. Келдыша (Келдыш 1988). В качестве вспомогательной источниковедческой базы были использованы размещенные в интернете критические статьи оперных критиков Е.Цодокова, С.Ходнева, Е. Бирюковой, И. Муравьевой, Д. Ренанского, А. Матусевич, в которых была освещена данная постановка. Примечательно, что премьерой «Руслана и Людмилы» Д. Чернякова в 2011 году была открыта главная сцена Большого театра после длительной и масштабной реконструкции. В последние годы появилось немало исследований, посвящённых как классическим аспектам оперы М.И. Глинки, так и её современным интерпретациям. Так, в работах Б.Р. Асатуллина и Ю.Н. Вагановой (Асатуллина et al. 2024), Т.Н. Марковой и Е.В. Бильченко (Маркова et al. 2024), О.М. Плотниковой (Плотникова 2023), а также Т.К. Хурумовой (Хурумова 2020) анализируются история постановок, культурные коды

---

<sup>7</sup> Лотман вводит понятие «семиосферы» – единого смыслового пространства культуры, в театре это выражается, например, в том, что

постановка "вбирает" культурные коды своей эпохи и среды.

либретто и проблемы сохранения традиций русской оперы. На этом фоне примечательно исследование В. Musiy (Musiy et al. 2022), в котором опера рассматривается через призму постмодернистских художественных стратегий, что позволяет соотнести отечественные традиции с новейшими теоретическими подходами.

Известно, что сценическая судьба первой русской эпической оперы «Руслан и Людмила»<sup>8</sup> была весьма непростой. На протяжении многих лет в литературе появлялись разноречивые сведения, поскольку современники одновременно говорили, как об успехе, так и о неудаче оперы (Келдыш 1988, 67). Премьера произведения состоялась 9 декабря 1842 года на сцене Большого театра в Петербурге под управлением К.Ф. Альбрехта. Царская чета, почтившая присутствием премьеру, не выдержала длительности пятиактной оперы, после этого в театр отправляли «отсиживать гауптвахту» провинившихся офицеров. В дальнейшем (на протяжении XIX века) «Руслан и Людмила» исполнялась со значительными купюрами, а первая редакция была возвращена на сцену лишь в 1904 году по случаю 100-летию со дня рождения её создателя – М.И. Глинки. Однако в течение следующих

165 лет опера не сходила с русской сцены и, как пишет Л.А. Птушко, только в Большом театре исполнялась более 700 раз. Высокую оценку и историческую значимость этому произведению в своих трудах дают В.В. Стасов<sup>9</sup> и Б.В. Асафьев, а значение «Руслана и Людмилы» вышло далеко за рамки оперной сцены (Туманина 1950, 86). Образы героического эпоса, воплощенные М.И. Глинкой в «Руслане», повлияли на произведения следующих композиторских поколений – от героических симфоний А.П. Бородина, до сказочных опер Римского-Корсакова и симфоний А.К. Глазунова (Финдейзен 1928, 35).

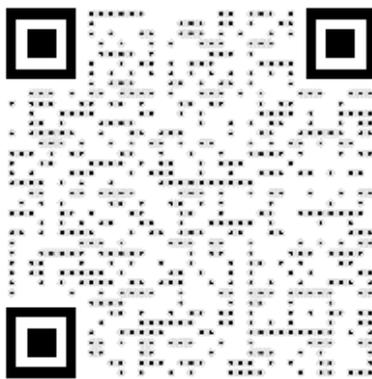
Последняя историческая роль оперы «Руслан и Людмила» была «сыграна» в 2011 году в постановке известного российского оперного режиссера Дмитрия Чернякова, ныне осуществившего более тридцати оперных и театральных постановок в России и Европе, удостоенного международных премий «Золотая маска» и «The Opera Awards», а также награды «Триумф». На момент своей премьеры постановка оперы «Руслан и Людмила» являлась одной из самых громких работ режиссера, вызвавшей разногласие музыкальных и театральных критиков, острые

---

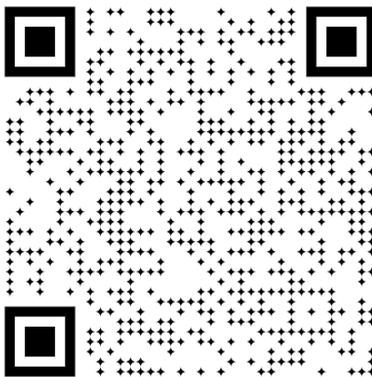
<sup>8</sup> «Руслан и Людмила» была создана по одноимённой поэме Александра Сергеевича Пушкина с сохранением текста, в написании либретто участвовал коллектив авторов при участии композитора.

<sup>9</sup> Polemika вокруг оперы между сторонниками, т.е. «русланистами» и противниками оперы разгоралась в России не хуже исторически известной парижской «войны буфонов».

дискуссии и неоднозначную реакцию<sup>10</sup>. В ограниченных рамках статьи мы не имеем возможность рассмотреть оперную постановку и неоднозначную детально и приведем здесь ключевые моменты с точки зрения визуального и сценографического анализа.



**Рисунок 1.** QR-код видеозаписи оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова. Источник: «Руслан и Людмила» (опера М.И. Глинки), Большой театр, 2011. Режиссёр – Д. Черняков. Платформа: VK. URL: [https://vk.com/video507376133\\_456239312](https://vk.com/video507376133_456239312)  
Дата обращения: 15.09.2025.



**Рисунок 2.** QR-код галереи фотографий из постановки оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова. Источник: Галерея фотографий из постановки оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова. Платформа: Яндекс.Диск. URL: <https://disk.yandex.kz/d/luOj5raqqRVFq> Дата обращения: 15.09.2025.

<sup>10</sup> Заметим, что Елена Образцова, дней до премьеры прервала работу из-за репетировавшая роль Наины, за несколько творческих расхождений с режиссером.

*1 действие.* Опера открывается традиционной сценой свадьбы Руслана и Людмилы, однако действие перенесено в современное время на банкет в старославянском стиле (тамада-гусяр, гости в кокошниках), что может толковаться как традиционный режиссерский ход – *диалог между традицией и современностью*. Среди гостей бегают мальчики, наряженные под Черномора и Голову. Согласно авторам В.Я. Проппу (Пропп 1984, 65) и А.А. Дербеневой (Дербенева 2000), образ Черномора в русской культуре можно интерпретировать как символ темных сил и разрушительного начала, противостоящего светлым, созидательным началам главных героев. Также Черномор в опере очерчивает границы между добром и злом, между рациональным и иррациональным (действительность и сказочность). С точки зрения режиссёрской трактовки антагониста в постановке происходит его *деконструкция*<sup>11</sup> и *переосмысление архетипа персонажа* – злодей перестает быть таковым, а известная в творчестве Глинки музыкальная тема Черномора (основанная на целотонной гамме) утрачивает свое исконное значение. Термин «деконструкция» используется здесь не в философском смысле Ж. Деррида,

а в театроведческом – как приём разрушения исходной функции персонажа и перераспределения смыслов внутри постановки, сценического нарратива.

В антракте ко второму действию режиссер вносит новую сюжетную линию к авторскому тексту: короткая сцена объясняет, что похищение Людмилы было подстроено Финном (Ч. Уоркман) и Наиной (Е. Заремба). Подобный метод мы относим к *интертекстуальному* подходу режиссера, поскольку здесь присутствует новый сюжетный поворот, отсутствующий как у А.С. Пушкина, так и у М.И. Глинки. Сценический ход похищения Людмилы (А. Шагмуратовой) обыгран как традиция похищения и выкупа невесты, которую заворачивают в ковер и уносят а-ля «кавказскую пленницу». Однако, как пишет в своей диссертации А.А. Дербенева (Дербенева 2000, 35), архаическим формам эпоса автор оперы М.И. Глинка уделял особое значение, как и обрядовому фольклору. В исследовании выявлено сходство между структурой оперы и последовательностью свадебного обряда (Дербенева 2000), в анализируемой постановке же сделан акцент не на таинство, а на быт и развлекательность.

<sup>11</sup> Деконструкция в театре – это метод, основанный на философских идеях Жака Деррида, направленный на переосмысление и анализ традиционных текстов, предполагает

разрушение устоявшихся смыслов и структур, выявление скрытых противоречий и множественности интерпретаций.

**II действие.** Продолжение связано перетекает из сцены во время антракта в банкетном зале в 1-ю картину второго действия, где известное рондо, исполняемое Фарлафом (А. Швилпа) на столе<sup>12</sup> контрастирует с содержанием текстов музыкальных номеров. 2-я картина показана на фоне декораций фильма, воссоздающих следы имитации битвы, созданных лежащими статистами (в конце сцены они поднимаются и уходят, усиливая пародийность момента). Звучащая в арии «Дай, Перун, булатный меч мне по руке!», архаичная лексика подчеркивает абсурд обстановки, в которой Руслан (М. Петренко) ищет бутафорский меч, а также ведет беседу с Головой, выведенной на экран кинотеатра. Образ говорящей Головы в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» своими корнями происходит из народных поэтических сказаний – данный персонаж является старшим братом злого колдуна Черномора<sup>13</sup>. В подобной трактовке можно усмотреть типичную *пародию*, *постиронию* и *дегероизацию* – постулат о том, что «понятий добра и зла не существует» в духе постмодернизма.

**III действие.** Показ начинает хор дев Наины (знаменитый «Персидский хор»), который является одним из ярких образцов «русского Востока»<sup>14</sup>. Однако, по мнению критиков, обновленный замок Наины в интерпретации Д. Чернякова фактически представляет собой квази-заведение сомнительного характера с наличием своеобразного гарема, которым управляет Наина. В «замке» Наины черняковский Ратмир (Ю. Миненко) выглядит не как обольщаемый витязь, а как воплощение гламура. Горислава (А. Пендачанская) представлена в роли «серой мышки». Режиссер копирует традиционные номера, заменяя их на современные танцы, беззаботное кривляние, запускание самолетиков, катание на роликах и т.п. Вполне очевидно, что в основе режиссерского подхода заложен принцип деконструкции, *пародии* и *иронии*, создающий определенный резонанс в сочетании с изменением мизансцен самой оперы.

**В IV действии** волшебные сады Черномора Д. Черняков заменяет на декорации, создающие антураж психиатрической больницы.

---

<sup>12</sup> На премьерe в 2011 г. персонаж Фарлафа в постановке Д. Чернякова срывал одежду с торса и поливал себя из «пивной бутылки», видео было в свободном доступе в интернете. В следующих постановках действия Фарлафа были ограничены залезанием на стол.

<sup>13</sup> Голова – хранитель волшебной силы, способной убить злого Черномора (поэтому

именно он даёт главному герою волшебный меч).

<sup>14</sup> «Русский восток» – эстетико-художественное направление в музыке русских композиторов 1860-х годов аналогичное европейскому ориентализму (стилизация под Восток).

Подобный штамп широко распространен в киноиндустрии и современной режиссуре. Режиссер также включает в актерский состав татуированного танцора-массажиста и ансамбль духовых инструментов. «Марш Черномора» звучит без традиционного появления главного антагониста. Образ Черномора, как было сказано ранее, воплощает черты иноземного зла, опасности и хаоса, однако, вследствие отсутствия самого персонажа становится неясно, какие силы зла подразумеваются в данном музыкальном фрагменте. Из-за отсутствия Черномора в опере главной злодейкой в постановке становится Наина, что можно толковать как переосмысление авторской точки зрения или же искажение замысла поэмы А.С. Пушкина и оперы М.И. Глинки. Вторая картина возвращает зрителя в первый акт, где прерванный банкет продолжается, а Людмилу из бессознательного состояния выводит волшебник Финн внутривенной инъекцией. Режиссерские методы, примененные на этом этапе развития оперы, – *дегероизация и деконструкция*, наряду с этим в 2011 году постановщик успешно использовал провокацию с целью эмоционального вовлечения аудитории.

**Результаты исследования.** В процессе анализа постановки и соотношения авторского текста, режиссерского прочтения автор приходит к следующим выводам:

– перенос действия оперы в другую эпоху – распространенный режиссерский прием, который меняет систему смыслов, считываемых зрителем (например, изменение социального статуса персонажей оперы). Этот процесс можно рассмотреть через семиотическую призму, анализируя изменения в знаковой системе спектакля;

– музыкальная составляющая оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки в новом прочтении не совпадает со сценическим действием (произносимый текст часто не соответствуют происходящему сюжету);

– отсутствие главного злодея в опере, а вернее смещение акцента на другого персонажа – это изменение нарратива, изменение семиотического кода персонажа Черномора;

– смещение персонажей внутри семиосферы произведения: фигуры, имевшие центральное значение в исходной эпической структуре (Черномор, Ратмир), в постановке переходят на периферию новой визуальной семиосферы, что изменяет их драматургическую функцию и логику восприятия событий

– дегероизация Руслана и Ратмира – превращение из богатырей-витязей в современных обывателей;

– в оперу привнесены элементы, характерные для постмодернизма: плюрализм стилей, интертекстуальность (дополнительные сюжетные линии, отсылки к

современным реалиям), ирония и пародия;

– элементом постмодернистской эстетики<sup>15</sup> можно назвать развенчивание мифа добра и зла, что прочитывается через изменение восприятия Черномора;

– стилизация как диалог современной и древнерусской культур также может иметь вариант толкования, весьма значительный с точки зрения музыковедения, поскольку он ведет к изменению типа драматургии оперы. Объяснимо это тем фактом, что сказочная, эпическая опера в результате режиссерских новаций и переосмысления становится бытовой оперой. К слову, сюжет и композицию «Руслана» в их сходстве с морфологическими основами волшебной сказки в целом подробно разбирает исследователь А.А. Дербенева (Дербенева 2000).

– трансформация семиосферы произведения: эпическая знаковая система исходной оперы переводится в пространство бытового, «массового» визуального кода, вследствие чего смещается культурное ядро произведения и меняется механизм чтения персонажей зрителем.

**Обсуждение результатов.** В «Руслане и Людмиле» элемент волшебства играет важную роль в создании сказочной атмосферы, указывая на то, что судьба героев

зависит не только от их действий, но и от сил, находящихся вне их контроля.

В анализируемой постановке данный аспект режиссером нивелируется, поскольку постмодернистский театр (в т.ч. на примере Д. Чернякова) не стремится к единству стиля, а, наоборот, характеризуется эклектизмом – смешением элементов высокого и массового искусства, традиционных и современных форм, а также делает акцент на экспериментальности постановки. Метод деконструкции позволяет режиссеру внести в оперу новые смысловые пласты, однако это может затрагивать вопросы авторства, разности толкования, уместности режиссерских нововведений, влияния на аудиторию и другие проблемы культурного восприятия. С точки зрения семиосферной модели Ю. Лотмана, постановка Чернякова демонстрирует конфликт культурных кодов. Исходная «сказочно-эпическая» семиосфера оперы Глинки теряет статус центральной, переходя на периферию, тогда как ядром становится визуальный код повседневности и массовой культуры. Таким образом, применение семиосферного подхода позволяет не только зафиксировать факт изменения культурного кода постановки, но и объяснить механизм смысловой трансформации: перемещение текста

<sup>15</sup> Распространенные признаки произведений постмодерна – ирония, игра с цитатами и культурными кодами, деконструкция

устойчивых смыслов и сознательное смешение высокого и массового.

из одной культурной системы в другую приводит к формированию новых значений и к переопределению функций персонажей в восприятии зрителя. В результате установлено, что режиссёр осуществляет перенос оперы в новую визуальную и культурную семиосферу, изменяя исходный знак и его восприятие зрителем.

**Заключение.** Подытоживая, следует отметить, что новые режиссёрские методы способствуют не только обновлению театрального языка, но и расширению границ восприятия искусства, позволяя театру стать активным участником общественных и культурных дискуссий. Современный режиссер, обращаясь к современной эстетике способен как исказить замысел, так и истолковать с новой точки зрения, поскольку вопрос об интерпретативных пределах в современной музыкально-театральной критике остается

открытым и предоставляет постановщикам практически полную свободу. В то же время богатейший культурный пласт оперного искусства несет в себе ценности других эпох, знакомясь с которыми новое поколение зрительской аудитории формирует свой художественный вкус. Данный факт является весьма значимым с точки зрения многих культурных деятелей прошлого века, в том числе академиков Д. Лихачева, А. Бердяева, музыковеда Е. Назакинского, а также современных известных дирижеров, исполнителей и критиков (А. Бернара, Ф. Мастранджелло, Л. Казарновской, Е. Цодокова и др.) Исходя из своей сложности и многогранности, данные вопросы и прогнозируемые последствия могут стать дальнейшим предметом изучения в русле проблематики современного музыкально-театрального искусства.

#### **Список использованных источников:**

1. Асатуллин, Б.Р., и Ю.Н. Ваганова. 2024. «Премьера и постановки оперы М.И. Глинки “Руслан и Людмила” в зеркале отечественной критики». *Мир культуры: искусство, наука, образование*. Сборник научных статей: 26–30. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=79721664> Обращено 5 сентября 2025 года.
2. Дербенева, А.А. 2000. *Обрядово-мифологическая семантика оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» и её сценические трансформации*. PhD diss., Санкт-Петербург. <https://www.dissercat.com/content/obryadovo-mifologicheskaya-semantika-opery-m-i-glinki-ruslan-i-lyudmila-i-ee-stsenicheskie-t> Обращено 5 сентября 2025 года.
3. Келдыш, Ю.В., Т.В. Корженянец, и Е.М. Левашев. 1988. *История русской музыки*. Vol. 5. Москва: Музыка.

4. Лотман, Ю.М. 2002. *Культура и взрыв: семиотика массовой культуры*. Москва: Искусство.
5. Маркова, Т.Н., и Е.В. Бильченко. 2024. «Опера “Руслан и Людмила” М. Глинки: страницы истории и современность». *Научный журнал* 21 (9 [236]): 767–775. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=72380317> Обращено 5 сентября 2025 года.
6. Монтер, В. 2015. *Постмодернизм в театре: деконструкция и реконструкция*. Москва: Академический проект.
7. Плотникова, О.М. 2023. «Культурные коды в либретто оперы “Руслан и Людмила” М.И. Глинки». *Научный журнал* 3: 76–84. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=54633816> Обращено 5 сентября 2025 года.
8. Пропп, В.Я. 1984. *Морфология сказки*. Москва: Наука. [https://imwerden.de/pdf/propp\\_morfologiya\\_skazki\\_academia\\_1928\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/propp_morfologiya_skazki_academia_1928_text.pdf) Обращено 5 сентября 2025 года.
9. Пропп, В.Я. 1999. *Русский героический эпос*. Москва: Лабиринт. <https://djvu.online/file/cZbZoYB7DZO9U> Обращено 5 сентября 2025 года.
10. Русская музыкальная литература. 1979. Vol. 1. Edited by Э. Л. Фрид. Москва: Музыка.
11. Стасов, В.В. 1952. *Избранные сочинения в трёх томах. Живопись, скульптура, музыка*. Vol. 3. Москва: Искусство. [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_005650268/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005650268/) Обращено 5 сентября 2025 года.
12. Туманина, Н.В. 1950. *М. И. Глинка*. Москва–Ленинград.
13. Финдейзен, Н. 1928. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века*. Translated from German. Москва; Ленинград: Музыкальный сектор.
14. Хурумова, Т.К. 2020. «Проблемы сохранения традиций русской оперы». *Научный журнал* 42 (332): 294–298. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44110667> Обращено 5 сентября 2025 года.
15. Яськевич, И.Г. 2009. *Новая российская опера в контексте постмодернизма российских критиков*. PhD diss. <https://www.dissercat.com/content/novaya-rossiiskaya-opera-v-kontekste-postmodernizma> Обращено 5 сентября 2025 года.
16. Bracket, David. 2002. *Where's It At: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field*. London: Routledge, 207–225. [https://www.researchgate.net/publication/342267026\\_Postmodern\\_Opera\\_101\\_Irony\\_Nostalgia\\_and\\_Bifurcated\\_Narratives](https://www.researchgate.net/publication/342267026_Postmodern_Opera_101_Irony_Nostalgia_and_Bifurcated_Narratives) Обращено 5 сентября 2025 года.
17. Chattah, Juan. 2020. *Postmodern Opera: Irony, Nostalgia, and Bifurcated Narratives*. PhD diss., University of Miami. [https://www.researchgate.net/publication/342267026\\_Postmodern\\_Opera\\_101\\_Irony\\_Nostalgia\\_and\\_Bifurcated\\_Narratives](https://www.researchgate.net/publication/342267026_Postmodern_Opera_101_Irony_Nostalgia_and_Bifurcated_Narratives) Обращено 5 сентября 2025 года.
18. Helmers, Rolf. 2020. “National and International Canons of Opera in Tsarist Russia.” In *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, edited by Cormac Newark and William Weber. Oxford: Oxford University Press. <https://books.google.com/books?id=GyX3DwAAQBAJ> Обращено 5 сентября 2025 года.

19. Mannherz, Julia. 2020. "Performing Glinka's Opera *A Life for the Tsar* on the Village Stage." *Slavic Review*. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/performing-glinkas-opera-a-life-for-the-tsar-on-the-village-stage/4419D37CF4251DAF62AFC47CC120541B> Обращено 5 сентября 2025 года.
20. Moukarzel, Rima. 2025. "Redemption at the Home Office?" *Wagner Journal*. [https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth\\_type=crawler&jrnl=17550173&AN=186335352](https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth_type=crawler&jrnl=17550173&AN=186335352) Обращено 5 сентября 2025 года.
21. Musiy, Valentina, Artur Malynovskiy, Olena Mizinkina, and Iraida Tombulatova. 2022. "Universal 'Music' in the Prose of the Postmodern Era." *Postmodern Openings* 13 (1 Sup1): 276–299. <https://doi.org/10.18662/po/13.1Sup1/427>
22. Renihan, Colleen. 2025. "Rape at the Opera: Staging Sexual Violence, by Margaret Cormier." *Journal of the American Musicological Society* 78 (2): 577–582. <https://online.ucpress.edu/jams/article/78/2/577/212236> Обращено 5 сентября 2025 года.
23. Thompson, Cameron. 2025. "Can Carmen Be Truly Contemporary?" *Brooklyn Rail*. [https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth\\_type=crawler&jrnl=21572151&AN=186509500](https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth_type=crawler&jrnl=21572151&AN=186509500) Обращено 5 сентября 2025 года.
24. Yikun, Dong. 2025. "Listening for Human Agency: Sounding the Human/Machine Interface." *Tempo*. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/listening-for-human-agency-sounding-the-humanmachine-interface/F1C7D3AB7725C2C0CDB27E3C16409797> Обращено 5 сентября 2025 года.

## References:

1. Asatullin, B.R., and Yu.N. Vaganova. 2024. "Prem'era i postanovki opery M. I. Glinki 'Ruslan i Lyudmila' v zerkale otechestvennoi kritiki." *Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie*. Sbornik nauchnykh statei: 26–30. Chelyabinsk: Yuzhno-Ural'skii gosudarstvennyi institut iskusstv im. P. I. Chaikovskogo. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=79721664> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
2. Derbeneva, A.A. 2000. *Obryadovo-mifologicheskaya semantika opery M. I. Glinki "Ruslan i Lyudmila" i ee stsenicheskie transformatsii*. PhD diss., Sankt-Peterburg. <https://www.dissercat.com/content/obryadovo-mifologicheskaya-semantika-opery-m-i-glinki-ruslan-i-lyudmila-i-ee-stsenicheskie-t> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
3. Keldysh, Yu.V., T.V. Korzhen'yants, and E. M. Levashev. 1988. *Istoriya russkoi muzyki*. Vol. 5. Moskva: Muzyka. (In Russ.).
4. Lotman, Yu.M. 2002. *Kul'tura i vzryv: semiotika massovoi kul'tury*. Moskva: Iskusstvo. (In Russ.).
5. Markova, T.N., and E.V. Bil'chenko. 2024. "Opera 'Ruslan i Lyudmila' M. Glinki: stranitsy istorii i sovremennost'." *Nauchnyi zhurnal* 21 (9 [236]): 767–775. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=72380317> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).

6. Monter, V. 2015. *Postmodernizm v teatre: dekonstruktsiya i rekonstruktsiya*. Moskva: Akademicheskii proekt. (In Russ.).
7. Plotnikova, O.M. 2023. "Kul'turnye kody v libretto opery 'Ruslan i Lyudmila' M. I. Glinki." *Nauchnyi zhurnal* 3: 76–84. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=54633816> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
8. Propp, V.Ya. 1984. *Morfologiya skazki*. Moskva: Nauka. [https://imwerden.de/pdf/propp\\_morfologiya\\_skazki\\_academia\\_1928\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/propp_morfologiya_skazki_academia_1928_text.pdf) Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
9. Propp, V.Ya. 1999. *Russkii geroicheskii epos*. Moskva: Labirint. <https://djvu.online/file/cZbZoYB7DZO9U> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
10. *Russkaya muzykal'naya literatura*. 1979. Vol. 1. Edited by E. L. Frid. Moskva: Muzyka. (In Russ.).
11. Stasov, V.V. 1952. *Izbrannye sochineniya v trekh tomakh. Zhivopis', skulptura, muzyka*. Vol. 3. Moskva: Iskusstvo. [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_005650268/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005650268/) Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
12. Tumanina, N.V. 1950. *M. I. Glinka*. Moskva–Leningrad. (In Russ.).
13. Findeizen, N. 1928. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka*. Translated from German. Moskva; Leningrad: Muzykal'nyi sektor. (In Russ.).
14. Khurumova, T.K. 2020. "Problemy sokhraneniya traditsii russkoi opery." *Nauchnyi zhurnal* 42 (332): 294–298. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44110667> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
15. Yas'kevich, I.G. 2009. *Novaya rossiiskaya opera v kontekste postmodernizma rossiiskikh kritikov*. PhD diss. <https://www.disserscat.com/content/novaya-rossiiskaya-opera-v-kontekste-postmodernizma> Accessed September 25, 2025. (In Russ.).
16. Bracket, David. 2002. *Where's It At: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field*. London: Routledge, 207–225. [https://www.researchgate.net/publication/342267026\\_Postmodern\\_Opera\\_101\\_Irony\\_Nostalgia\\_and\\_Bifurcated\\_Narratives](https://www.researchgate.net/publication/342267026_Postmodern_Opera_101_Irony_Nostalgia_and_Bifurcated_Narratives) Accessed September 25, 2025. (In Engl.).
17. Chattah, Juan. 2020. *Postmodern Opera: Irony, Nostalgia, and Bifurcated Narratives*. PhD diss., University of Miami. [https://www.researchgate.net/publication/342267026\\_Postmodern\\_Opera\\_101\\_Irony\\_Nostalgia\\_and\\_Bifurcated\\_Narratives](https://www.researchgate.net/publication/342267026_Postmodern_Opera_101_Irony_Nostalgia_and_Bifurcated_Narratives) Accessed September 25, 2025. (In Engl.).
18. Helmers, Rolf. 2020. "National and International Canons of Opera in Tsarist Russia." In *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, edited by Cormac Newark and William Weber. Oxford: Oxford University Press. <https://books.google.com/books?id=GyX3DwAAQBAJ> Accessed September 25, 2025. (In Engl.).
19. Mannherz, Julia. 2020. "Performing Glinka's Opera *A Life for the Tsar* on the Village Stage." *Slavic Review*. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/performing-glinkas-opera-a-life-for-the-tsar-on-the-village-stage/4419D37CF4251DAF62AFC47CC120541B> Accessed September 25, 2025. (In Engl.).

20. Moukarzel, Rima. 2025. "Redemption at the Home Office?" *Wagner Journal*. [https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth\\_type=crawler&jrnl=17550173&AN=186335352](https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth_type=crawler&jrnl=17550173&AN=186335352) (In Engl). Accessed September 25, 2025.
21. Musiy, Valentina, Artur Malynovskyi, Olena Mizinkina, and Iraida Tombulatova. 2022. "Universal 'Music' in the Prose of the Postmodern Era." *Postmodern Openings* 13 (1 Sup1): 276–299. <https://doi.org/10.18662/po/13.1Sup1/427> (In Engl).
22. Renihan, Colleen. 2025. "Rape at the Opera: Staging Sexual Violence, by Margaret Cormier." *Journal of the American Musicological Society* 78 (2): 577–582. <https://online.ucpress.edu/jams/article/78/2/577/212236> Accessed September 25, 2025. (In Engl).
23. Thompson, Cameron. 2025. "Can Carmen Be Truly Contemporary?" *Brooklyn Rail*. [https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth\\_type=crawler&jrnl=21572151&AN=186509500](https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&auth_type=crawler&jrnl=21572151&AN=186509500) Accessed September 25, 2025. (In Engl).
24. Yikun, Dong. 2025. "Listening for Human Agency: Sounding the Human/Machine Interface." *Tempo*. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/listening-for-human-agency-sounding-the-humanmachine-interface/F1C7D3AB7725C2C0CDB27E3C16409797> Accessed September 25, 2025. (In Engl).

*Краткая информация об авторе:*

**Джумалиева Тамара Кажғалиевна** - профессор, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель РК. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматы, Казахстан

E-mail: [tomajuma@mail.ru](mailto:tomajuma@mail.ru)

Телефон: +77475208780

**Кременцова Ярослава Сергеевна** – докторант 3 года обучения образовательной программы 8D02101 – Музыковедение, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматы, Казахстан

E-mail: [yariloslava@gmail.com](mailto:yariloslava@gmail.com)

Телефон: +77473229387

*Автор жайында қысқаша мағлұмат:*

**Джумалиева Тамара Кажғалиқызы** – профессор, өнертану кандидаты, ҚР еңбек сіңірген қайраткері. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы, Қазақстан

E-mail: [tomajuma@mail.ru](mailto:tomajuma@mail.ru)

Телефон: +77475208780

**Кременцова Ярослава Сергеевна** – 8D02101–Музыкатуану білім бағдарламасының 3-ші оқу жылы докторанты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы, Қазақстан

E-mail: [yariloslava@gmail.com](mailto:yariloslava@gmail.com)

Телефон: +77473229387

*Brief Information about the Author:*

**Jumalievа Tamara Kazhgalievna** – Professor, PhD in Art History, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan. Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan

E-mail: [tomajuma@mail.ru](mailto:tomajuma@mail.ru)

Phone: +77475208780

**Krementsova Yaroslava Sergeevna** – PhD student, 3rd year of study educational program 8D02101 – Musicology, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan

E-mail: [yariloslava@gmail.com](mailto:yariloslava@gmail.com)

Phone: +77473229387

ҒТАХР 18.45.07  
ӘОЖ 792

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.60

А. Ешмуратова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Күләш Байсейітова атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Университеті

ORCID ID: 0000-0002-6531-3863

E-mail: [anaraesmuratova974@gmail.com](mailto:anaraesmuratova974@gmail.com)

(Астана, Қазақстан)

М. Марғұланқызы<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup>Күләш Байсейітова атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Университеті

ORCID ID: 0009-0007-3552-2561

E-mail: [maira0048@gmail.com](mailto:maira0048@gmail.com)

(Астана, Қазақстан)

## «ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ» ЭПОСЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІНІҢ ГҮЛНАЗ БАЛПЕЙІСОВА РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ САХНАЛЫҚ ЖӘНЕ ГЕНДЕРЛІК-ФИЛОСОФИЯЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

### Аннотация

Бұл мақалада «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» эпосындағы әйел бейнесінің Гүлназ Балпейісова режиссурасындағы сахналық және гендерлік-философиялық интерпретациясы қарастырылады. Зерттеуде Баян сұлу тұлғасының жеке болмысы, эмоциялық табиғаты мен әлеуметтік рөлінің қазіргі театр тілі арқылы ашылу ерекшеліктері талданып, әйел образын символикалық және пластикалық тұрғыда қайта пайымдауға бағытталған режиссерлік және актерлік шешімдер айқындалады. Қойылымдағы гендерлік ұстанымдар мен әйел дауысының мәдени-әлеуметтік маңызы эпостық мұраны қазіргі қоғам контекстінде жаңаша түсіндіру тұрғысынан зерделенеді. Мақалада әйел тұлғасының еркіндік, таңдау және рухани қуат идеяларымен байланысы көрсетіліп, қазақ театрындағы әйел образын интерпретациялаудың жаңа бағыттары айқындалады. Зерттеу нәтижелері театртанушыларға, режиссерлерге және гендерлік зерттеулермен айналысатын ғалымдарға практикалық тұрғыдан пайдалы.

### Түйінді сөздер

әйел тақырыбы, театр өнері, символ, интерпретация, сахна, лиро-эпос.

### Дәйексөз үшін

Ешмуратова, А. Марғұланқызы, М. 2025. «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» эпосындағы әйел бейнесінің Гүлназ Балпейісова режиссурасындағы сахналық және гендерлік-философиялық интерпретациясы. Arts Academy ғылыми журналы №4(16): 60–74.

МРНТИ 18.45.07  
УДК 792

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.60

А. Ешмуратова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Күләш Байсейітова атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Университеті  
ORCID ID: 0000-0002-6531-3863.

E-mail: [anaraesmuratova974@gmail.com](mailto:anaraesmuratova974@gmail.com)

(Астана, Қазақстан)

М. Марғұланқызы<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Күләш Байсейітова атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Университеті  
ORCID ID: 0009-0007-3552-2561

E-mail: [maira0048@gmail.com](mailto:maira0048@gmail.com)

(Астана, Қазақстан)

## СЦЕНИЧЕСКАЯ И ГЕНДЕРНО-ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ЭПОСЕ «ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ» В РЕЖИССУРЕ ГУЛНАЗ БАЛПЕЙИСОВОЙ

### Аннотация

*В статье рассматривается сценическая и гендерно-философская интерпретация женского образа в эпосе «Козы Корпеш – Баян сулу» в постановке режиссёра Гульназ Балпейисовой. В исследовании анализируются особенности раскрытия личности, эмоциональной природы и социальной роли Баян сулу через язык современного театра, определяются режиссёрские приёмы символического и пластического переосмысления женского характера, анализируются гендерные акценты постановки и культурно-социальное значение женского голоса в спектакле. Показано, как по-новому трактуется эпическое наследие в контексте современных ценностей, связанных со свободой, выбором и духовной силой женщины. В работе рассматривается роль актёрских решений и режиссёрской композиции в углублении женского образа. Статья способствует осмыслению новых направлений интерпретации женских персонажей в казахском театре. Результаты исследования могут быть полезны театроведам, режиссёрам и исследователям в области гендерных исследований.*

### Ключевые слова

*женская тема, театр, символ, интерпретация, сцена, лиро-эпос.*

### Для цитирования

Ешмуратова, А. Марғұланқызы, М. 2025. Сценическая и гендерно-философская интерпретация женского образа в эпосе «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» в режиссуре Гульназ Балпейисовой. Научный журнал "Arts Academy", № 4(16): 60–74.

IRSTI 18.45.07  
UDC 792

DOI 10.56032/2523-4684.2025.4.16.60

A. Yeshmuratova<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova

ORCID ID: 0000-0002-6531-3863.

E-mail: [anaraesmuratova974@gmail.com](mailto:anaraesmuratova974@gmail.com)

(Astana, Kazakhstan)

M. Margulankyzy<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup>Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova

ORCID ID: 0009-0007-3552-2561

E-mail: [maira0048@gmail.com](mailto:maira0048@gmail.com)

(Astana, Kazakhstan)

## STAGE AND GENDER-PHILOSOPHICAL INTERPRETATION OF THE FEMALE CHARACTER IN THE EPIC KOZY KORPESH – BAYAN SULU DIRECTED BY GULNAZ BALPEISOVA

### Annotation

*This article explores the stage and gender-philosophical interpretation of the female character in the epic *Kozy Korpesh – Bayan Sulu* as presented in Gulnaz Balpeisova's theatrical production. It analyses how the personality, emotional nature, and social role of Bayan Sulu are articulated through the language of contemporary theatre, focusing on directing and acting strategies that enable the symbolic and plastic reinterpretation of the female character. The study demonstrates how epic heritage is reimagined in relation to modern values associated with women's freedom, choice, and spiritual strength, and highlights the cultural and social significance of the female voice within the performance. The findings contribute to the understanding of contemporary approaches to representing female images in Kazakh theatre and may be of interest to theatre scholars, directors, and researchers in gender studies.*

### Key words

*female image, Kazakh theatre, symbol, interpretation, lyrical epic.*

### Cite

Yeshmuratova, A. Margulankyzy, M. 2025. Stage and gender-philosophical interpretation of the female character in the epic *Kozy Korpesh – Bayan Sulu* directed by Gulnaz Balpeisova. *Arts Academy Scientific Journal*, no. 4(16): 60–74

**Кіріспе.** Қазақ фольклоры – ел рухының көрінісі, ұлттың дүниетанымына, сезіміне, моральдық-эстетикалық жүйесіне терең әсер еткен асыл қазына. Сол фольклордың арасында лиро-эпостық жырлар ерекше орын алады: махаббат, тағдыр, адамгершілік пен тарихи сабақтар арқылы ұлттың рухани мемлекетін айқындайды. Оның ішіндегі ең көрнекті туындылардың бірі – «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» – ғашықтық пен әділеттілікті дәріптейтін қазақтың эпостық жыры. Түрколог М. Жолдасбеков пен фольклортанушы ғалым С. А. Қасқабасовтың пікірінше: «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» жыры – ұлттық фольклорымыздың ең асыл маржандарының бірі, бірақ бұл қалыпқа ол бірден жетпеген. Оның ең алғашқы түп-сюжеті ауызекі әңгіме немесе аңыз, яки ертегі түрінде айтылып, фольклорлық тұтастану процесіне V–VI ғасырларда түскен болу керек» (Жолдасбеков, Қасқабасов 2002, 16). Бұл жыр ғасырлар бойы ауызша айтылған, халықтың сан алуан өңірлерінде өзгеріп, толыққан нұсқаға келіп, қазіргі әдебиетке, театрға және мәдени сананы жаңғыртатын көркем етке айналған. Бүгінгі таңда бұл жырдың сахналық интерпретациялары – классикалық драмадан бастап экспериментальды режиссураға дейін – қазақ театрында маңызды пластқа ие. Солардың ішіндегі ең қызықты бағыттардың бірі – Қалибек Қуанышбаев театры сахнасында

Гүлназ Балпейісова режиссерлігімен қойылған «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі. Бұл нұсқасы классикалық мазмұнды сақтай отырып, әйел тұжырымы, гендерлік теңдік, символика мен пластика арқылы жаңа көркемдік деңгейге көтерілді.

Қазіргі заман театр өнері – қоғамның рухани өміріндегі ең өзекті салалардың бірі. Ол тек көркемдік эстетикалық құндылықтарды ғана емес, сонымен қатар әлеуметтік, мәдени және этикалық мәселелерді де көтереді. Театр өнеріндегі әйел бейнесін зерттеу – тек көркем образды талдау емес, сонымен қатар әлеуметтік-философиялық және мәдени құбылыстарды түсінудің бір жолы. Сонымен қатар, әлемдік театр кеңістігіндегі әйел теңдігі тақырыбы да ғылыми деңгейде кеңінен қарастырылуда. Мәселен, халықаралық зерттеулерде: «Қазіргі театр кеңістігінде әйел авторлар мен режиссерлер шығармашылық үдеріс барысында ер әріптестеріне қарағанда гендерлік теңдік қағидаттарын ұстануға бейімділік танытады» (Orda et al. 2021, 660) делінген. Қазақ театрында әйел тақырыбы XX ғасырдың басынан бастап ерекше қарқынмен дамыды. Бұл кезеңде сахнада ұлттық сана, еркіндік, махаббат пен аналық қасиет ұғымдарына жаңаша көзқарас қалыптасты. Осындай тақырыптар арқылы театр қоғамдағы әйелдің орнын, оның тағдырын, ішкі әлемін және рухани күшін көрсетудің ерекше

тіліне айналды. Әйел тақырыбының өзектілігі қазіргі қоғамда да бәсеңдеген жоқ. Керісінше, әлеуметтік теңдік, гендерлік рөлдер мен рухани жаңғыру мәселелері аясында ол жаңа мағынаға ие болуда. Театр сахнасы осы үдерістердің көркем айнасы іспетті, қоғамдағы әйелдің бейнесін талдаудың және оны жаңаша пайымдаудың маңызды кеңістігіне айналды. Эпостың көркемдік болмысы мен мазмұндық құрылымында әйел бейнесі ерекше мәнге ие. Баян Сұлу – тек ғашық жар ғана емес, ол рухани еркіндік пен адамдық қасиеттің, әйел парасаты мен тәуелсіз таңдау құқығының символы. Көрнекті жазушы, драматург, ғалым М.О. Әуезов Баян сұлу тұлғасын былайша сипаттайды: «Баян – ақылды, орнықты мінезді қыз. Өзінің сүйіспеншілік сезімін ажалдан да жоғары бағалайды, оған кір жұқтырмайды. Оның махаббат жолындағы қасиетті ерлігі – жер жүзі дастандарында, ең көркем үлгілерде ғана ұшырасатын зор қасиет ретінде суреттеледі» (Әуезов 2014, 222). Сондықтан бұл образ қазіргі заманғы театр сахнасында жаңаша интерпретацияланып, гендерлік және әлеуметтік мәселелер тұрғысынан жаңа қырынан қарастырылуы аса өзекті болып табылады. Осы тұрғыдан алғанда, Гүлназ Балпейісова режиссурасындағы «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі қазақ эпикалық дәстүрін қазіргі заман эстетикасымен ұштастырып, классикалық мәтінді жаңа сахналық тілде сөйлете білуімен

ерекшеленеді. Режиссер әйел образы арқылы тек махаббат пен тағдыр мәселесін ғана емес, қоғам мен тұлғаның ішкі еркіндікке ұмтылысын, рухани тепе-теңдікті іздеуін бейнелейді. Сонымен қатар, бұл тақырыптың өзектілігі театртану ғылымының жаңа әдіснамалық бағыттарымен – гендерлік талдау, мәдени символизм және сахналық интерпретация теориясымен сабақтас. Қазіргі әлемдік театр тәжірибесінде әйел режиссурасы мен авторлық көзқарастың маңызы артып келеді (Reichl 2021, 48–50). Қазақ театрында да әйел шығармашылығының көтерілуі – ұлттық өнердің дамуындағы жаңа кезеңнің айғағы. Сонымен қатар, әлемдік театр тәжірибесіндегі әйел тақырыбының көрінісі мен Scopus базасындағы зерттеулерге сүйене отырып, әйел тақырыбының қоғамдағы маңыздылығын айқындау көзделеді. Бұл мақсат эпикалық дәстүр мен қазіргі театрдың өзара ықпалдастығын, ұлттық дүниетаным мен гендерлік ұстанымдардың сахна тілі арқылы көрініс табуын ашып көрсетуге бағытталған. Сонымен қатар зерттеу қазақ театрының заманауи режиссурасында әйел тұлғасын орталыққа шығару тенденциясын айқындап, фольклорлық мәтіннің бүгінгі мәдени кеңістікте қайта жаңғыруының ғылыми негіздемесін ұсынады.

**Зерттеу материалдары мен әдістері.** Бұл зерттеу материалы

ретінде Астана қаласындағы Қалибек Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрының сахнасында қойылған «Баян сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі алынды. Қойылымның режиссері – Гүлназ Балпейісова. Бұл туынды қазақтың ежелгі ғашықтық жыры «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» эпосының жаңа замандық сахналық интерпретациясы болып табылады. Зерттеу барысында қойылымдағы әйел бейнесін ашудағы режиссерлік шешім, актерлік ойын мен пластикалық көріністер талданды. Гүлназ Балпейісова классикалық эпосты бүгінгі заманның рухани кеңістігімен сабақтастырып, Баян бейнесін заманауи әйелдің ішкі еркіндігі мен таңдауының символы ретінде ұсынған. Зерттеу барысында бірқатар кешенді әдістер қолданылды:

Көркемдік-талдамалық әдіс – спектакльдің құрылымы, бейнелер жүйесі мен режиссерлік шешімдер тереңінен сараланды.

Салыстырмалы талдау әдісі – эпостық түпнұсқа мен қазіргі сахналық интерпретация арасындағы идеялық және мазмұндық айырмашылықтарды анықтауға мүмкіндік берді.

Көркемдік-эстетикалық талдау барысында спектакльдің сахналық шешімдері – безендірілуі, актерлік ойын, музыкалық және визуалды элементтер – тарихи шындықты жеткізу тұрғысынан кешенді бағаланды.

Мәдени-символдық талдау әдісі – әйел бейнесінің мәндік және идеялық қырларын, оның қазақ мәдениетіндегі рухани-эстетикалық маңызын ашуға бағытталды. Осы әдістердің үйлесімді қолданылуы «Баян сұлу–Қозы Көрпеш» спектакліндегі әйел бейнесінің терең мазмұнын, режиссерлік интерпретацияның ерекшеліктерін және ұлттық театр кеңістігіндегі көркемдік ізденістерді жан-жақты қарастыруға мүмкіндік берді.

**Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу.** Қазақ фольклоры мен эпикалық дәстүрі – ұлт рухының, тарихи жад пен эстетикалық танымның көрінісі. Солардың ішінде «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» эпосы – махаббат пен адамгершіліктің мәңгілік идеясын бейнелейтін, қазақ мәдениетінің символдық кодына айналған туынды. Бұл эпос ғасырлар бойы ауыз әдебиеті арқылы сақталып, кейін жазба және сахналық нұсқаларда жаңа интерпретациялық сипаттарға ие болды. ХХ ғасырдың екінші жартысынан бастап, аталған эпосқа қатысты зерттеулер фольклортану, әдебиеттану және театртану тұрғысынан кең өріс алды. Бұл эпостың көркемдік болмысы мен тарихи табиғатын әр кезеңде көптеген ғалымдар жан-жақты зерттеген. Аса көрнекті ғалым М. Жолдасбеков пен әдебиеттанушы С.А. Қасқабасов (2002) жырдың тарихи-генетикалық негіздері мен қазақ фольклорының теориясын зерттесе, драматург, ғалым М. Әуезов

(2014) лиро-эпостық жырлардағы әйелдердің адалдығы мен махаббаты ұлт рухының көркем көрінісі екенін атап өтеді. Фольклортану бағытындағы еңбектерде (Oshanov 2025, 14) «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» жыры халық әңгімелеу дәстүрінің көркемдік мектебі ретінде қарастырылып, онда әйел бейнесінің тұрақтылығы мен оның символикалық рөлін айқындауға баса назар аударылады. Мәселен, Әділ Рақымов бұл жырдың халықтық баяндау дәстүріндегі ерекшеліктерін талдап, Баянның тұлғасы арқылы қазақ әйелінің парасаттылығы мен ішкі рухани тазалығын сипаттайды (Rakhimov 2024, 115). Ал Gülhan Atnur аталмыш эпостағы «geyik motifi» (бұғы бейнесі) арқылы әйел табиғаты мен рухани нәзіктіктің көрінісін талдайды (Atnur 2010). Бұл зерттеулер жырдың символдық жүйесін талдауда маңызды әдіснамалық негіз қалыптастырған. Сонымен қатар, Мармара университетінің зерттеушісі жырдың мәтіндік нұсқалары мен олардың тілдік, құрылымдық ерекшеліктерін жүйелеп, ғылыми айналымға енгізген (Kuanışbayev 2000). Бұл зерттеу қазіргі театр сахнасында эпостық заманауи тілде қайта өмір сүруіне филологиялық және мәдени база қалыптастырды. Қазіргі кезеңдегі зерттеулерде жырдың сахналық жаңғырығы мен әйел бейнесінің

театрдағы эволюциясы кеңінен қарастырылуда. Bhattacharjee өз еңбегінде театрдағы гендерлік динамиканы, әйелдің сахналық әрекет пен билік құрылымындағы орнын талдай отырып, әйел актерлердің шығармашылық бостандығын «рухани агенттік» ұғымымен байланыстырады (Bhattacharjee 2025, 90). Бұл деректер әйел бейнесінің сахнада мәдени және әлеуметтік тұрғыдан қайта мағыналануын дәлелдейді. Қазақ театртану ғылымында Б.К. Нұрпейіс<sup>16</sup> терең зерттеген. Ол қазіргі қазақ театр режиссурасының теориясы мен тәжірибесіне талдау жасап, заманауи қойылымдарда әйел образының сахналық интерпретациясы ұлттық дүниетаныммен қатар, әлеуметтік-философиялық контексте жаңаша мағынаға ие болып отырғанын айтады.

Қойылым туралы ақпараттар мен театр сыншыларының пікірлері «Егемен Қазақстан» газетіндегі мақала мен «Қазақстан» редакциясынан алынған.

**Зерттеу нәтижелері және талқылау.** Қазақ фольклоры – ел рухының айнасы, ұлттың дүниетанымы мен эстетикалық талғамының көрінісі. Ол халықтың сезімдік, моральдық және рухани өмірін бейнелейтін баға жетпес мәдени мұра. Сол бай фольклорлық мұраның ішінде лиро-эпостық жырлар ерекше орын алады.

---

<sup>16</sup> Б.К. Нұрпейіс, «Қазір Шекспирді қойып таңқалдыра алмайсың...», *Qazaq adebieti*, 6 апреля 2021 г.,

<https://qazaqadebieti.kz/28321/azir-shekspiridi-ojyp-ta-aldyra-almajsy>

Олар арқылы халық махаббат пен тағдыр, адамгершілік пен әділет, еркіндік пен әлеуметтік теңдік мәселелерін көркем тілмен жеткізеді. Осындай мәңгілік тақырыптарды көтерген туындылардың ішіндегі ең шоқтығы биігі – «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» эпосы. Бұл жыр ғасырлар бойы қазақ халқының рухани болмысын, эстетикалық және адамгершілік құндылықтарын сақтап, ұрпақтан ұрпаққа жеткен рухани қазына болып табылады. Эпостың 20-дан астам нұсқасы бар, бұл оның халықтық сипаты мен өміршендігін дәлелдейді. Әдебиет және өнер институтының сирек қолжазбалар қорында 21 нұсқасы сақталған. Жырдың түрлі нұсқалары әр өңірдің тілдік ерекшеліктері мен орындаушының даралығын сақтай отырып, ауызша дәстүрдің үздік үлгісін көрсетеді. Лиро-эпос жанры – эпикалық баяндау мен лирикалық сезімнің тоғысы, адамның ішкі рухани әлемі мен қоғамдағы орнын бейнелейтін күрделі көркем форма. Бұл жанрдың басты ерекшелігі – оқиғаның тек сыртқы дамуын емес, кейіпкерлердің ішкі жан дүниесін, сезімдік күйін, адамгершілік және моральдық таңдауларын терең суреттеуінде. «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» жыры осы жанрдың классикалық үлгісі ретінде махаббат пен еркіндік идеясын дәріптейді. «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» дастаны – қазақ әдебиетінің аса құнды мұраларының бірі. Ол тек ғашықтық хикаяны баяндап қана қоймай, ұлттың

дүниетанымын, адамгершілік өлшемін және эстетикалық идеясын көркем образдар арқылы паш етеді. Бүгінгі таңда бұл эпос өзінің көркемдік және философиялық тереңдігін сақтай отырып, жаңа сахналық интерпретацияларда қайта жаңғырып келеді. Соның жарқын мысалы – Қалибек Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында режиссер Гүлназ Балпейісова қойған «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі. Режиссер атауды әдейі ауыстырып, әйел есімін бірінші қою арқылы Баян бейнесін орталыққа шығарады. Бұл – қазіргі қоғамдағы әйелдің еркіндігі, ішкі әлемі және рухани күресі туралы ой тастайтын режиссуралық шешім. Белгілі театртанушы Б.К. Нұрпейіс: «Қазақ театры әлемдік деңгейге көтерілсін десек, ең алдымен өзіміздің ұлттық құндылықтарымызды танытатын спектакльдер қою керектігін жиі айтып жүрміз. Себебі, ұлттық рухы мықты, тамыры тереңге кеткен спектакль ғана өзге жұртты қызықтырары сөзсіз», – деп атап көрсетеді. Бұл пікір қазіргі сахналық өнердің басты бағытын айқындап, ұлттық рух пен мәдени тамырдың театр дамуы үшін шешуші рөл атқаратынын дәлелдейді. Осы тұрғыдан алғанда, Г. Балпейісованың «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі дәл осы ұстанымға жауап береді. Режиссер ұлттық эпостың дәстүрлі мазмұнын сақтай отырып, оны заманауи сахналық тілде жаңаша

жеткізген. Спектакльде қазақтың рухани болмысы, салт-дәстүрі мен фольклорлық символдары қазіргі көрерменге түсінікті көркемдік формада бейнеленеді. Бұл – ұлттық құндылықтарға негізделген, сонымен бірге халықаралық деңгейде түсінікті бола алатын көркем синтездің көрінісі. Гүлназ Балпейісованың қойылымы дәстүрлі фольклорлық негіз бен заманауи театр эстетикасын ұштастыру арқылы ерекшеленеді. Ол фольклорды тек тарихи мұра ретінде емес, бүгінгі қоғаммен үндесетін тірі, динамикалық өнер формасы ретінде ұсынады. Гүлназ Балпейісова – қазіргі қазақ театр режиссурасындағы көрнекті тұлғалардың бірі. Ол өзінің шығармашылық ізденісінде ұлттық тақырып пен заманауи сахналық форманы тоғыстырып, әйел табиғатын, рухани еркіндік пен ішкі әлемнің күресін нәзік поэтикалық тілмен жеткізе біледі. Режиссердің еңбектерінде символдық бейнелер жүйесі мен пластикалық театр тәсілдері маңызды орын алады. Ол «поэтикалық театр» ұғымын ұлттық сахна кеңістігіне енгізіп, қазақ драматургиясына жаңа режиссуралық тыныс беріп жүрген шеберлердің бірі. «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклінде Балпейісова әйел тұлғасын шығарманың орталық өзегіне шығара отырып, дәстүрлі оқиғаны қазіргі заман контекстінде

жаңаша интерпретациялайды. «Сахнаның безендірілуі де тым бөлек. Төрт мезгілдің көрінісі. Су жағасы. Ағаштар. Көшпелі өмір көрінісі. Реквизиттерге ерекше мән берілген<sup>17</sup>». Бұл элементтер уақыт пен тағдырдың, махаббат пен мәңгіліктің тұтастығын білдіреді. Баянның қызыл жібек матамен оранған бейнесі – махаббаттың, рухани байлықтың және тәуекелдің көрінісі, ал су мен ай – адамның ішкі жан дүниесінің терең қозғалысын бейнелейді. Мұндай символика арқылы режиссер көрерменге тек оқиғаны емес, эмоциялық және философиялық әсерді қатар жеткізеді. Пластикалық шешімдер қойылымның эстетикалық өзегін құрайды. Кейбір көріністерде сөз екінші планға ығысып, актердің дене қимылы, ишара, тынысы мен ырғақ арқылы ішкі сезім әлемі ашылады. Бұл тәсіл – Балпейісова стиліне тән «пластикалық поэзия». Ол арқылы сахнада визуалды метафоралар туады: су толқыны – уақыттың ағысы, желдің тербелісі – рухтың қозғалысы, ал Баянның қозғалыстары – әйел жанының еркіндікке ұмтылысы ретінде көрініс табады. Сонымен қатар режиссер трагедиялық желінің эмоционалдық салмағын жеңілдету мақсатында комедиялық және көркем-қиялдық құрылымдар шебер қолданады. Гротеск пен символдың тоғысуы

<sup>17</sup> Р. Сайлауқызы, «“Баян сұлу – Қозы Көрпеш” премьерасы көрермен назарына ұсынылды»,

*Qazaqstan*, 20 июня 2022 г., <https://qazaqstan.tv/news/159980>

спектакльдің көркемдік кеңістігін кеңейтіп, көрерменге түрлі деңгейде әсер етуге мүмкіндік береді. Әсіресе Қодар мен Қарабай бейнелеріндегі сарказм мен ирония арқылы әлеуметтік сын және рухани контраст берілген. Режиссерлік шешімнің тағы бір ерекшелігі – музыкалық драматургия. Оркестр мен заманауи әуендердің қатар қолданылуы дәстүрлі және қазіргі мәдени кодтардың үйлесімін көрсетеді. Мұнда ұлттық аспаптардың үні мен заманауи ырғақтың синтезі орын алып, спектакльге жаңа акустикалық кеңістік береді. Бұл тәсіл фольклорды заманауи санада қайта жаңғыртуға бағытталған. Гүлназ Балпейісованың «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі – қазақ театр режиссурасында фольклорлық эпосты заманауи философиялық драмаға айналдырған маңызды көркемдік құбылыс. Ол әйелдің рухани әлемін жаңа көркемдік деңгейде ашып, көрерменді ұлттық мәдениет пен қазіргі заман арасындағы диалогқа шақырады. Режиссер Баян Сұлуды дәстүрлі фольклорлық кейіпкер ретінде емес, заманауи көзқараспен қайта қарастырып, оның ішкі психологиясын, еркін таңдауын және тұлғалық мінезін жаңа қырынан ашады. Актриса сомдаған образ көрерменнің санасындағы қалыптасқан романтикалық немесе идеалданған

Баян образына ұқсамайды, қайта мүлде басқа болмысқа ие жаңа кейіпке айналады. «Бұл Баянның бұған дейін біз көрген Баяндарға үш қайнаса сорпасы қосылмайды. Мінез тұрғысынан да, менталитет жағынан да. Киім киісі мен жүріс-тұрысы, сахнадағы өмір сүруі турасындағы әңгіме тіпті бөлек». <sup>18</sup>Баян бейнесі – спектакльдің эстетикалық әрі философиялық өзегін құрайды. Ақниет Орынтай сомдаған Баян – нәзіктік пен қайсарлықты, сезім мен сананы қатар алып жүрген күрделі тұлға. Оның ішкі драмасы – әйел рухының күресі мен махаббат алдындағы адалдығының көрінісі. Ақниет актрисалық пластика мен дауыс интонациясын шебер пайдалана отырып, Баянның жан толқынын, сүйіспеншілігі мен рухани арпалысын көрерменге терең жеткізеді. Әрбір қозғалысы, көзқарасы, тіпті үнсіз сәттері де поэтикалық мазмұнға толы. Ол нәзік ғашықтан тағдыр тәлкегіне қарсы тұра алатын өр мінезді әйелге айналады – бұл трансформация әйелдің ішкі эволюциясын бейнелейді. Күнікей (Айнұр Жетпісбаева) мен Мақпал (Алтынай Нөгербек) бейнелері арқылы әйел әлемінің көпқырлылығы айқындалады. Айнұр Жетпісбаеваның Күнікейі – сабыр мен даналықтың, ал Алтынай Нөгербектің Мақпалы – эмоционалдық шынайылық пен ішкі нәзіктіктің бейнесі. Олардың

<sup>18</sup>Н. Жұмабай, «Бұл-басқа Баян», *Егемен Қазақстан*, 2022 ж.,

<https://egemen.kz/article/316068-bul-%E2%80%93-basqa-bayan>

сахнадағы өзара қарым-қатынасы әйел болмысының түрлі қырларын – мейірім мен күресті, сүйіспеншілік пен үмітсіздікті қатар ашады. Спектакльдегі негізгі драматургиялық желілердің бірі – Баян бейнесімен тығыз байланысты ер кейіпкерлердің әрекеттік және психологиялық мотивациялары. Қарабай мен Қодардың мінездік бағыттары мен шешімдері Баянның тағдырлық таңдауларын айқындап, оқиғаның ішкі конфликтісін құрайтын басты тетіктердің біріне айналады. Әсіресе Қарабайдың әкелік ұстанымы, оның Баянға қатысты қабылдаған әлеуметтік-мәдени шешімдері Баян болмысының ашылуына ықпал етеді. Бұл образ арқылы қазақ қоғамындағы әйелдің еркіндік, таңдау және әкелік билік арасындағы қайшылығы көрініс табады. Қодар бейнесі де Баянның ішкі драмасын тереңдететін маңызды компонент ретінде көрінеді. Оның Баянға бағытталған әрекеттері мен мотивациясы жалпы трагедиялық шиеленістің күшеюіне себеп болып, Баян – Қозы – Қодар ұштағанындағы психологиялық тепе-теңдікті бұзады. Қодардың Баянға деген құштарлығы мен мақсатқа жетудегі өктемдігі әйел бейнесін ашатын эмоционалдық-динамикалық контексті қалыптастырады. Осыған байланысты Қодардың образы Баянның рухани тазалығын, ерік-жігерін және махаббатқа адалдығын айқындайтын қарама-қарсы күш ретінде қызмет атқарады. Осы екі ер кейіпкердің

Баянмен байланысы спектакльдің мағыналық құрылымын толық түсінуге мүмкіндік береді. Баян бейнесі олардың әрқайсысының іс-әрекеті арқылы жаңа қырынан ашылып, әйел тұлғасының драмалық салмағы күшейеді. Нәтижесінде спектакльдегі гендерлік, психологиялық және әлеуметтік қатынастар жүйесі күрделене түсіп, Баян образы орталық семантикалық түйін ретінде айқындалады. Қарабай рөліндегі Жасұлан Ерболат – дәстүрлі билік пен материалдық мүдденің символы. Оның бейнесі арқылы қоғамдағы әкелік билік пен әлеуметтік догмалар сыналады. Актердің ойын мәнері байсалды, кей тұстарда пафоспен өрілсе де, ол кейіпкерінің рухани дағдарысын анық жеткізе біледі. Қарабайдың әрбір шешімі мен әрекеті тек жеке мінез емес, тұтас дәуірдің әлеуметтік-психологиялық келбетін бейнелейді. Қодар бейнесін сомдаған Бекарыс Шалқар (мысалы, режиссерлік шешімде Қодардың комедиялық сипаты ерекше айқындалады) сахнада екіжақты әсер қалдырады. Бір жағынан, ол әлеуметтік шынайылықтың карикатурасы, қоғамдағы тұрпайылық пен қызғаныштың бейнесі болса, екінші жағынан, адами жалғыздық пен рухани мешеуліктің көрінісін береді. Қодардың сахналық әрекеттері көбіне гротескке, кейде пластикалық иронияға құрылған, бұл жалпы спектакльдің поэтикалық құрылымына заманауи ырғақ енгізеді. Актерлер

ансамблі біртұтас эмоционалды ағым құрып, сахна кеңістігін поэтикалық театр дәстүрінде меңгерген. Олардың ойыны тек сөзге емес, қозғалыс пен ишараға, ырғақ пен тынысқа негізделген. Бұл тұрғыда Гүлназ Балпейісованың режиссерлік шешімі – психологиялық тереңдік пен пластикалық театр тәсілдерін үйлестіру арқылы ұлттық материалды жаңа эстетикалық деңгейге көтеру. Қойылымда әр кейіпкердің ішкі монологы жарық, музыка, костюм арқылы ашылады. Актерлік ансамбльдің үйлесімді ойыны мен режиссердің поэтикалық көзқарасы бұл спектакльді тек «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» жырының сахналық интерпретациясы ғана емес, әйел болмысы мен адам тағдыры туралы философиялық толғамға айналдырады.

Қалибек Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театры Ғ. Мүсіреповтің «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» музыкалық драмасын Қырғыз Республикасының Бішкек қаласында өткен «АРТ-ОРДО – 2023» халықаралық театр фестивалінде ұсынды. 2023 жылы ұйымдастырылған бұл өнер додасы КСРО халық артисі, қырғыз театры мен киносының көрнекті актрисасы Бакен Қыдыкееваның 100 жылдық мерейтойына арналды. Фестивальге 6 шетелдік және 8 қырғыз театры қатысып, үздік қойылымдар мен актерлік жұмыстарын көрсетті. Халық

аспаптар оркестрі барлық музыкалық партияларды жанды дауыста орындап, көрініске ерекше эмоционалдық сипат берді. Сахнада көне дәуірдің хикаясы заманауи музыкалық әуенмен өрбіп, дәстүр мен қазіргі заманның үйлесімді синтезін көрсетті. Тіпті Майкл Джексонның әндерінен алынған әуендер де сахнада естіліп, режиссердің заманауи интерпретациясы мен шығармашылық батылдығын көрсетті. Нәтижесінде, әділ қазылар алқасының шешімімен Қалибек Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрының ұжымы 2022 жылы Г.Балпейісованың режиссерлігімен сахналанған «Баян сұлу-Қозы Көрпеш» спектаклі үшін Гран-при жүлдесімен және «ТҮРКСОЙ» халықаралық түркі мәдениеті ұйымының арнайы сыйлығымен марапатталды. Бұл жетістік – қазақ театр өнерінің халықаралық деңгейдегі беделін арттырған, ұлттық классиканы жаңа қырынан танытқан маңызды мәдени оқиға болды.

**Қорытынды.** «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» қойылымы – қазіргі қазақ театр өнерінің дамуы мен жаңашылдық ізденісінің айқын көрсеткіші. Бұл спектакль ұлттық фольклорды сахна тіліне заманауи үлгіде көшірудің көркем үлгісін ұсына отырып, дәстүрлі эпостың өміршеңдігін дәлелдеді. Гүлназ Балпейісованың режиссерлік шешімі арқылы қазақ әйелінің бейнесі тек

эпикалық символ деңгейінде емес, пластикалық шешімдер мен қазіргі қоғамдағы тұлғалық, рухани, музыкалық сүйемелдеу актер әлеуметтік өлшемдер тұрғысынан ойынының әсерін күшейтіп, жаңаша сипат алды. Қойылымның ең спектакльдің тұтас көркем құрылымын басты жетістігі – ұлттық тақырыпты толықтырды. Сонымен бірге терең философиялық және көркемдік бұл қойылым қазақ деңгейде өрбітуінде. Мұнда әйелдің театрындағы жаңа режиссуралық ішкі еркіндігі, рухани күресі бағыттардың қалыптасып келе мен махаббатқа адалдығы жатқанын байқатады. Балпейісованың адамзаттық деңгейге көтеріліп, қолтаңбасында нәзіктік пен мәңгілік құндылықтар тұрғысынан символизм, поэзия мен философиялық қарастырылады. Бұл тұрғыдан ой қатар өріліп, сахналық бейнелеу режиссер қазақ театрындағы әйел тәсілдері ұлттық театр эстетикасын образын тек кейіпкер емес, ой мен жаңа деңгейге көтерді. Жалпы сезім, ерік пен еркіндік тоғысқан алғанда, «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» көркем бейне ретінде танытты. спектаклі – ұлттық мұра мен қазіргі Актерлік құрам да спектакльдің көрермен талғамын тоғыстырған идеялық және эстетикалық мазмұнын заманауи синтездік туынды. Ол қазақ жоғары деңгейде жеткізді. Әр эпосының мәнін жаңа дәуірге орындаушы өз кейіпкерінің сай интерпретациялап, ұлттық психологиялық табиғатын, ішкі руханияттың жаңғыруына, театрдың иірімдерін терең түсініп, сахнадағы көркемдік көкжиегінің кеңеюіне зор әрекеттерін шынайы эмоциялық үлес қосты. қуатпен толықтырды. Әсіресе

#### **Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:**

1. Әуезов, М.О. 2014. *Шығармаларының елу томдық толық жинағы*. Т. 28: *Мақалалар, зерттеулер, әңгіме, пьеса. 1946–1949*. Алматы: Дәуір, Жібек жолы.
2. Жолдасбеков, М., и С. Қасқабасов. 2002. «Қазақ эпосының шоқтығы (алғы сөз)». В *Қозы Көрпеш – Баян сұлу*, 7–26. Астана: Фолиант.
3. Atnur, G. 2010. “Kozi Körpeş ile Bayan Sulu Destanında Geyik Motifi.” *Journal of Turkish Research Institute* 12 (28): 213–222.
4. Bhattacharjee, Daisy. 2025. “Power, Performance, and the Embodied Ideal: Exploring Gender Dynamics in the Theatre Industry”. *Sociologica* 19 (1):83-107. <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/19490>
5. Kuanışbayev, Ercan. 2000. *Kozi Körpeş Bayan Suluv Destanı: Giriş–Metin–Tercüme–Dizin*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi.

6. Rakhimov, A.M. 2024. "Tentative Study of Onomastic Material of National Versions of the *Kyz Zhibek* Epic." *Eposovedenie* 3: 108–123. <https://doi.org/10.25587/2782-4861-2024-3-108-123>
7. Orda, G., Z. Sarsenbayeva, B. Sultanova, N. Abilkhayirov, and K. Abdrakhmanova. 2021. "Artistic Transformation of the Female Image in Kazakh Literature." *Mankind Quarterly* 61 (3): 653–668. <https://doi.org/10.46469/mq.2021.61.3.16>
8. Reichl, Karl. 2021. *The Oral Epic: From Performance to Interpretation*. 1st ed. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003189114>
9. Oshanov, Orynbay. 2025. "Kozy Korpesh – Bayan Sulu, Aigy and Aybas: In the Light of New Archaeological Studies of the Monuments of the Abai Region." *Kazakhstan Archeology* 3: 11–20. <https://doi.org/10.52967/akz2025.3.29.11.20>

### References:

1. Auezov, M.O. 2014. *Shygarmalarynyng elu tomdyq tolyq zhinagy*. Vol. 28: *Maqalalar, zertteuler, angime, p'esa. 1946–1949*. Almaty: Daur, Zhibek zholy. (In Qazaq).
2. Zholdasbekov, M., and S. Qasqabasov. 2002. "Qazaq eposynyng shoqtygy (algy soz)." In *Qozy Korpesh – Bayan sulu, 7–26*. Astana: Foliant. (In Qazaq).
3. Atnur, G. 2010. "Kozi Körpeş ile Bayan Sulu Destanında Geyik Motifi." *Journal of Turkish Research Institute* 12 (28): 213–222. (In Tur.).
4. Bhattacharjee, Daisy. 2025. "Power, Performance, and the Embodied Ideal: Exploring Gender Dynamics in the Theatre Industry". *Sociologica* 19 (1):83-107. <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/19490> (In Engl.).
5. Kuanışbayev, Ercan. 2000. *Kozi Körpeş Bayan Sulu Destanı: Giriş–Metin–Tercüme–Dizin*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi. (In Tur.).
6. Rakhimov, A.M. 2024. "Tentative Study of Onomastic Material of National Versions of the *Kyz Zhibek* Epic." *Eposovedenie* 3: 108–123. <https://doi.org/10.25587/2782-4861-2024-3-108-123> (In Engl.).
7. Orda, G., Z. Sarsenbayeva, B. Sultanova, N. Abilkhayirov, and K. Abdrakhmanova. 2021. "Artistic Transformation of the Female Image in Kazakh Literature." *Mankind Quarterly* 61 (3): 653–668. <https://doi.org/10.46469/mq.2021.61.3.16> (In Engl.).
8. Reichl, Karl. 2021. *The Oral Epic: From Performance to Interpretation*. 1st ed. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003189114> (In Engl.).
9. Oshanov, Orynbay. 2025. "Kozy Korpesh – Bayan Sulu, Aigy and Aybas: In the Light of New Archaeological Studies of the Monuments of the Abai Region." *Kazakhstan Archeology* 3: 11–20. <https://doi.org/10.52967/akz2025.3.29.11.20> (In Engl.).

**Автор жайында қысқаша мағлұмат:**

**Ешмуратова Анар Карибаевна** – PhD, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Музыкалық-драмалық және қуыршақ театры өнері» кафедрасының аға оқытушысы

E-mail: [anaraesmuratova974@gmail.com](mailto:anaraesmuratova974@gmail.com)

Тел: +77013741311

**Марғұланызы Майра** – Күләш Байсейітова атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің 2 курс магистранты.

E-mail: [maira0048@gmail.com](mailto:maira0048@gmail.com)

Тел: +77782631600

**Brief Information about the Author:**

**Eshmuratova Anar Karibaevna** – PhD, Senior Lecturer at the Department of Musical Drama and Puppet Theatre Arts, Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova.

E-mail: [anaraesmuratova974@gmail.com](mailto:anaraesmuratova974@gmail.com)

Tel.: +7 701 374 13 11

**Margulankyzy Maira** – 2nd-year Master’s student at the Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova.

E-mail: [maira0048@gmail.com](mailto:maira0048@gmail.com)

Tel.: +7 778 263 16 00

**Краткая информация об авторе:**

**Ешмуратова Анар Карибаевна** – PhD, старший преподаватель кафедры «Музыкально-драматическое и кукольное театральное искусство» Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой.

E-mail: [anaraesmuratova974@gmail.com](mailto:anaraesmuratova974@gmail.com)

Тел.: +7 701 374 13 11

**Марғұланызы Майра** – магистрант 2 курса Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой.

E-mail: [maira0048@gmail.com](mailto:maira0048@gmail.com)

Тел.: +7 778 263 16 00

## МАЗМҰНЫ / CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

### ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР CHOREOGRAPHY ARTS ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1. *D.Y. Shomayeva*  
*Д.Е. Шомаева*

“DECEMBER RAIN” BY KRISTINA PAULIN:  
TRANSFORMATION OF THE BIOGRAPHICAL  
BALLET GENRE IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

КРИСТИНА ПОЛИННИҢ «ЖЕЛТОҚСАН  
ЖАҢБЫРЫ»: ХХІ ҒАСЫРДАҒЫ  
ӨМІРБАЯНДЫҚ БАЛЕТ ЖАНРЫНЫҢ  
ӨЗГЕРУІ

«ДЕКАБРЬСКИЙ ДОЖДЬ» КРИСТИНЫ  
ПОЛИН: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА  
БИОГРАФИЧЕСКОГО БАЛЕТА В ХХІ ВЕКЕ 5
2. *Д. Севостьянов*  
*D. Sevostyanov*

ИСКУССТВО В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ  
ИЗМЕРЕНИИ

АДАМ ӨЛШЕМІНДЕГІ ӨНЕР

ART IN THE HUMAN DIMENSION 21
3. *Т.К. Джумалиева*  
*Я.С. Кременцова*

*Т.К. Jumalieva*  
*Ya.S. Kremensova*

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В  
ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ «РУСЛАН И  
ЛЮДМИЛА» Д. ЧЕРНЯКОВА

Д. ЧЕРНЯКОВТЫҢ «РУСЛАН МЕН  
ЛЮДМИЛА» ОПЕРА ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ  
СТИЛЬДІК ТРАНСФОРМАЦИЯЛАР

STYLISTIC TRANSFORMATIONS  
IN D. TCHERNIAKOV'S PRODUCTION OF THE  
OPERA RUSLAN AND LYUDMILA 42

|    |  |   |           |
|----|--|---|-----------|
| 4. | <i>A. Ешмуратова</i><br><i>M. Марғұланқызы</i>   | <b>«ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ»<br/>ЭПОСЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІНІҢ ГҮЛНАЗ<br/>БАЛПЕЙІСОВА РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ<br/>САХНАЛЫҚ ЖӘНЕ ГЕНДЕРЛІК-<br/>ФИЛОСОФИЯЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ</b> |           |
|    | <i>A. Yeshmuratova</i><br><i>M. Margulankyzy</i> | <b>СЦЕНИЧЕСКАЯ И ГЕНДЕРНО-<br/>ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ<br/>ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ЭПОСЕ «ҚОЗЫ<br/>КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ» В РЕЖИССУРЕ<br/>ГУЛНАЗ БАЛПЕЙИСОВОЙ</b>            |           |
|    |  | <b>STAGE AND GENDER-PHILOSOPHICAL<br/>INTERPRETATION OF THE FEMALE<br/>CHARACTER IN THE EPIC KOZY KORPESH –<br/>BAYAN SULU DIRECTED BY GULNAZ<br/>BALPEISOVA</b>      | <b>60</b> |
|    | <b>Мазмұны/Contents/ Содержание</b>              |   | <b>75</b> |

**«ARTS ACADEMY»**  
scientific journal  
желтоқсан/ december / декабрь  
2025

Пішім/ Format/ Формат 170x260.  
Көлемі/ Scope/ Объем – 4,81 п.л.

Қазақ ұлттық хореография академиясы  
Kazakh National Academy of Choreography  
Казакская национальная академия хореографии

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім беру және аккредиттеу бөлімі  
The department of science, postgraduate education and accreditation  
Отдел науки, послевузовского образования и аккредитации

010000, Астана/ Astana  
Ұлы Дала/Uly Dala, 43/1, офис/ office/ офис – 470  
8 (7172) 790-832  
[artsballet01@gmail.com](mailto:artsballet01@gmail.com)  
[www.artsacademy.kz](http://www.artsacademy.kz)