

ISSN 2523-4684
e-ISSN 2791-1241

**ҒЫЛЫМИ
журналы**

**scientific
journal**

**научный
журнал**

ARTS ACADEMY

2 (18) 2026

Маусым 2026

June 2026

Июнь 2026

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

Кульбекова 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).

Джумасеитова 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

© Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2026

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

© Kazakh National Academy of Choreography, 2026

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);

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

Ізім Т.О. – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный артист КазССР, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Джумасеитова 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 художеств 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 Министерство 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

© Казахская национальная академия хореографии, 2026

IRSTI 18.01.07
UDC 7. 01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.5

Ş. Filiz^{1*}

¹Akdeniz University

ORCID ID: 0000-0001-5511-5209

E-mail: sfiliz@akdeniz.edu.tr

(Antalya, Turkey)

A PERFORMATIVE ANALYSIS OF EXISTENTIAL “IN-BETWEENNESS” THROUGH THE THEATRICAL MATERIAL OF GOETHE’S FAUST

Annotation

This article offers a performative analysis of Johann Wolfgang von Goethe's Faust as theatrical material, treating the play not as a philosophical document but as a stage event in which the existential condition of "in-betweenness" – the subject's irreducible inter-esse – is materially constituted through corporeality, bodily language, and dramaturgical structure. Working within contemporary theatre studies and the methodology of performative analysis, the study foregrounds the conditions of staged performance: blocking, vocal address, the temporal arc of the tragic horizon, and the limits of theatrical representation. The argument stages a sustained dramaturgical confrontation between two paradigms: the ancient tragic horizon, whose open temporal structure allows the performer a non-teleological encounter with contingency, and the Abrahamic teleological paradigm, identified here as a form of "ontological censorship" that fragments the performer-subject into permanent suspension between lived facticity and transcendental fictions. Drawing on the reflections of Heidegger, Shestov, and Strauss as instruments for theatrical reading – rather than for philosophical exegesis alone – the article traces how this schism is internalised in the performer's body and re-enacted on stage. The study contributes to theatre and performance research by proposing "Neo-Tragic Humanism" as a stage-oriented practice: a recovery of tragic consciousness in contemporary dramaturgy that reopens the conditions for authentic theatrical agency against fragmented subjectivity.

Key words

tragic, teleological idealism, Goethe's Faust, in-betweenness (inter-esse), performative plasticity.

Cite

Filiz, Ş. 2026. A performative analysis of existential 'in-betweenness' through the theatrical material of Goethe's Faust. Arts Academy Scientific Journal, no. 2(18): 5–19.

ҒТАХР 18.01.07
ӘОЖ 7.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.5

Ш. Филиз^{1*}

¹Ақдениз Университеті

ORCID ID: 0000-0001-5511-5209

E-mail: sfiliz@akdeniz.edu.tr

(Анталия, Түркия)

И. В. ГЁТЕНІҢ «ФАУСТ» ШЫҒАРМАСЫНЫҢ ТЕАТРЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫ НЕГІЗІНДЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛДЫҚ «АРАЛЫҚ БОЛМЫСТЫ» ПЕРФОРМАТИВТІК ТАЛДАУ

Аннотация

Мақалада Иоганн Вольфганг фон Гётенің «Фауст» трагедиясына театрлық шығарма ретінде перформативтік талдау жасалады. Автор шығарманы философиялық мәтін ретінде емес, экзистенциалдық «аралық болмыс» (inter-esse) күйі адамның тәні, дене әрекеті және драматургиялық құрылымы арқылы жүзеге асатын сахналық оқиға ретінде қарастырады. Заманауи театрға мен перформативтік талдау әдіснамасына сүйене отырып, зерттеуде сахналық орындаудың негізгі құрамдас бөліктері – мизансцена, актердің дауыс мәнері, трагедиялық уақыттың ұйымдасуы және театрлық бейнелеудің шекаралары талданады.

Зерттеудің өзегін екі драматургиялық парадигманың қарама-қарсылығы құрайды. Біріншісі – уақыттық ашық құрылымына негізделген антикалық трагедиялық дүниетаным. Бұл модель орындаушының өмірлік кездейсоқтықпен алдын ала айқындалмаған, телеологиялық мақсатқа бағынбайтын қатынасқа түсуіне мүмкіндік береді. Екіншісі – авраамдық телеологиялық парадигма. Автор оны субъектінің тұтастығын бұзатын, адамның нақты өмірлік тәжірибесі мен трансценденттік идеалдар арасындағы қайшылықты күшейтетін «онтологиялық цензураның» көрінісі ретінде пайымдайды.

Хайдеггердің, Шестовтың және Штраустың философиялық тұжырымдары дербес философиялық талдаудың нысаны ретінде емес, театрлық интерпретацияның әдіснамалық құралы ретінде қолданылады. Осы негізде автор экзистенциалдық жіктің орындаушының тәнінде қалай орнығып, сахналық әрекет барысында қайта жаңғыртылатыны сараланады. Зерттеу театр мен перформанс саласындағы ғылыми ізденістерге үлес қоса отырып, қазіргі драматургиядағы трагедиялық сананы қайта жаңғыртуға бағытталған сахналық тәжірибе ретінде «неотрагедиялық гуманизм» тұжырымдамасын ұсынады. Бұл тұжырымдама фрагменттелген субъективтілік жағдайында шынайы театрлық субъектіліктің қалыптасуына мүмкіндік беретін алғышарттарды қайта айқындайды.

Түйінді сөздер

трагедиялық, телеологиялық идеализм, Гётенің «Фаусты», аралық болмыс (inter-esse), перформативтік пластика

Дәйексөз үшін

Филиз, Ш. 2026. И.В. Гётенің «Фауст» шығармасының театрлық интерпретациялары негізінде экзистенциалдық «аралық болмысты» перформативтік талдау. Arts Academy ғылыми журналы №2(18): 5-19.

МРНТИ 18.01.07
УДК 792.97

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.5

Ш. Филиз^{1*}

¹ Университет Акдениз

ORCID ID: 0000-0001-5511-5209

E-mail: sfiliz@akdeniz.edu.tr

(Анталия, Турция)

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО «МЕЖДУБЫТИЯ» НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ФАУСТА» И. В. ГЁТЕ

Аннотация

Автор статьи предлагает перформативный анализ трагедии «Фауст» Иоганна Вольфганга фон Гёте как театрального материала, рассматривая произведение не как философский документ, а как сценическое событие, в котором экзистенциальное состояние «междубытия» (inter-esse) материально конституируется через телесность, телесный язык и драматургическую структуру. Работая в рамках современных театральных исследований и методологии перформативного анализа, исследователь выдвигает на первый план условия сценического исполнения: мизансценирование, вокальное обращение, временную арку трагического горизонта и пределы театральной репрезентации. Аргументация выстраивает устойчивое драматургическое противостояние между двумя парадигмами: античным трагическим горизонтом, чья открытая временная структура позволяет исполнителю вступать в нетелеологическую встречу со случайностью, и авраамической телеологической парадигмой, определяемой как форма «онтологической цензуры», которая фрагментирует субъекта-исполнителя, удерживая его в состоянии перманентного подвешивания между проживаемой фактичностью и трансцендентальными фикциями. Опираясь на рефлексии М. Хайдеггера, Л. Шестова и Л. Штрауса как на инструменты театрального прочтения, а не только философской экзегезы, автор прослеживает, как этот раскол интернализируется в теле исполнителя и заново разыгрывается на сцене. Исследование вносит вклад в область изучения театра и перформанса, предлагая «неотрагический гуманизм» как сценически ориентированную практику – восстановление трагического сознания в современной драматургии, которое вновь открывает условия для подлинной театральной агентности вопреки фрагментированной субъективности.

Ключевые слова

трагическое, телеологический идеализм, «Фауст» Гёте, междубытие (inter-esse), перформативная пластика

Для цитирования

Филиз, Ш. 2026. Перформативный анализ экзистенциального «междубытия» на материале театральных интерпретаций «фауста» и. В. Гёте. Научный журнал "Arts Academy", № 2(18): 5-19.

Introduction: The theatricality of the ontological schism.

The evaluation of the tragic horizon requires a radical departure from the perception of Greek tragedy as a mere literary artifact. It was, in its essence, a performative event – a rigorous synthesis of movement, music, and embodied presence. Friedrich Nietzsche (1872/1967), in his foundational work *The Birth of Tragedy*, argued that the tragic experience originates from the "spirit of music" and the dithyrambic chorus, indicating that the existential crisis of the hero is first articulated through the rhythmic and kinaesthetic vitality of the collective body (33–35). Therefore, the "in-betweenness" (inter-esse) of the tragic subject is not an abstract cognitive state but a physicalized tension enacted within the sacred space of the theatron. In modern theatrical material, this tension finds its most profound manifestation in Johann Wolfgang von Goethe's *Faust*¹, where the protagonist's restlessness represents a somatic struggle between irreconcilable ontological orientations.

Through the aesthetic mechanism of mimesis, tragedy transforms the radical contingency of existence into a sensible, choreographed spectacle. This transition from "ontological schism" to "aesthetic presence" allows the audience to witness the human

condition not as a solved teleological puzzle, but as a lived vulnerability. The tragic stage functions as a laboratory of human agency where the physical presence of the actor bridges the gap between lived facticity and transcendental ideals. Erika Fischer-Lichte observes that the "bodily co-presence" of performers and spectators creates a liminal space that defies dogmatic closure, making the performance an act of existential resistance (2008, 38–39). By focusing on this performative dimension, the present study underscores that the recovery of a "tragic consciousness" is an aesthetic reclamation of the body against the rigid, desomatized abstractions of dogmatic idealism.

The history of human thought can be interpreted as an irresolvable struggle to calibrate the relationship between the internal subject and the external reality of existence. This calibration is an ontological orientation that defines how an individual perceives suffering, interprets justice, and assumes responsibility. In the intellectual landscape of Western and Eastern civilizations, two primary paradigms have emerged as foundational codes: the tragic consciousness of the Hellenic world and the teleological idealism of the Abrahamic tradition. Leo Strauss², in his analysis of "Athens and Jerusalem,"

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: A Tragedy*. Translated by David Constantine, Oxford University Press, 2024.

² Leo Strauss, *Jerusalem and Athens: Some Preliminary Reflections*. New York: City College of New York, 1967, 147–149.

articulated these roots as a fundamental tension between two irreconcilable sources of authority: the unassisted human reason of the philosopher and the absolute, obedient faith of the believer in divine revelation.

The existential implications of this tension extend far beyond epistemology; they manifest in the way a subject "inhabits" the world and the stage. The Hellenic model operates through "mimetic confrontation." Joachim Latacz (2001) and Albin Lesky (1966) have demonstrated that tragedy does not seek to provide a redemptive arc for existence; on the contrary, it stages an unvarnished mimesis of life's internal contradictions and its ultimate ontological groundlessness (Lesky 1966, 224–227). In this paradigm, the individual – represented by the tragic actor – is forced to acknowledge the "tragic flaw" (hamartia) and the relentless indifference of fate (moira).

In contrast, the Abrahamic paradigm offers a teleological framework where existence is a meaningful journey toward a transcendental telos. This world-view replaces the randomness of life with the "ideal project" of divine providence. Truth is not something to be "discovered" through lived experience; it is something "revealed" in a finalized sacred text providing a fixed ethical topography. This paradigm creates a unique existential condition defined as "in-betweenness" (inter-esse). Simon Critchley suggests that this dogmatic

construction suppresses the "theatre of courage" required to face the unknown, replacing it with a structured metaphysical safety (2020, 42–45).

Goethe's *Faust* serves as the primary stage material for this analysis, representing the modern subject's attempt to reconcile these two horizons within a single, performative body. Faust is perpetually suspended in a chasm between the immanence of his concrete, biological facticity and the transcendence of an idealized "servant" profile demanded by dogmatic fiction. This research provides a multi-layered existential analysis of these opposing worldviews, exploring the stage as an "epistemology of risk." By performing a phenomenological critique of the "metaphysics of the test" inherent in dogmatic narratives, we argue that the resulting fragmented subjectivity is the "tragic abyss" of modern thought. Performativity, when read through the operatic staging of Faust, exposes the protagonist's body as both a philosophical site and a theatrical material (Collins 2022).

Materials and methods of research.

The methodological architecture of this investigation is constructed upon a synthesis of comparative phenomenological hermeneutics and dramaturgical analysis. Rather than treating Johann Wolfgang von Goethe's *Faust* (Parts I and II) as a static literary text, this study engages with it as active stage material – a dynamic

blueprint for performative inquiry. In direct response to the editorial focus of Arts Academy, the methodology is centered on the Dramaturgical Analysis of Ontological Space and Performative Plasticity.

The analytical trajectory is structured around a three-stage synthetic framework:

Proxemics and Scenic Space: This stage involves an analysis of the spatial transition from the claustrophobic, Gothic enclosure of Faust's study to the expansive, visceral materiality of the "World-Stage." This spatial shift is examined as a performative movement from teleological isolation toward the tragic horizon, where the stage becomes a site of ontological exposure.

Corporeality and Bodily Language: The research employs the concept of "somatic facticity" to investigate how Faust's existential crisis is translated into physical gestures. Central to this is the tension between stillness (theoria) and restless kinesis (praxis). The protagonist's "two souls" are analyzed not merely as psychological tropes, but as a demand for a specific kinetic oscillation and bodily tension within the actor's performance.

Mimesis-Analysis: Drawing upon Rita Felski's model of "aesthetic attachment," the study analyzes how the

performative shock of Faust's wager disrupts the subject's reliance on pre-ordained moral categories, forcing a radical re-engagement with the immediacy of the present moment (2020, 82–85).

The study integrates the phenomenological frameworks of Martin Heidegger³ and Lev Shestov⁴ with the performance theories of Erika Fischer-Lichte. This interdisciplinary approach allows for a rigorous examination of how the "ontological schism" is rendered visible through what can be termed the "theatre of courage." Furthermore, the literature review incorporates regional scholarly perspectives to ground these theoretical claims in contemporary artistic discourse, specifically referencing the works of Tolysbayeva regarding narrative structures (2022, 12–19) and Zhumaseitova & Saitova concerning the evolution of performative practices (2023, 44–48).

Results and Discussion. The Phenomenology of "In-Betweenness" (Inter-esse): The Ontological Schism on Stage. The theorization of "in-betweenness" stands as the central philosophical contribution of this study, identifying it as a debilitating ontic state of the modern subject. This condition is not merely a psychological confusion; it is a

³ Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row, 1962.

⁴ Lev Shestov, *Athens and Jerusalem*. Athens, OH: Ohio University Press, 1966.

structural yarıma (schism) in the subject's "Being-in-the-world" (In-der-Welt-sein). Within the performative context, this state of inter-esse describes the ontological suspension of a subject – exemplified by the actor – caught between the tragic reality of their concrete facticity and the dogmatic fiction of an idealized transcendental project.

The Schism between “Being-towards-Death” and “Being-towards-Salvation”. To understand this in-betweenness, we must contrast it with Heidegger's analysis of *Dasein*. For Heidegger, authentic existence (Eigentlichkeit) involves the courageous acceptance of our "Being-towards-death" (Sein-zum-Tode). This is the realization that existence is finite, contingent, and grounded in nothingness (Abgrund) (306–307). Tragedy, as a performative form, serves as the ultimate aesthetic celebration of this Heideggerian authenticity. The tragic hero – whether Oedipus, Antigone, or the Faustian wanderer – is an individual who, in the face of absolute finitude and "thrownness" (Geworfenheit), claims their existence without a pre-ordained script.

The dogmatic subject, however, is structurally prohibited from this authenticity. Their existence is oriented toward "Being-towards-salvation" (Sein-zum-Heil). In this paradigm, "true" life is always deferred; it is always "elsewhere," in a transcendental future

that renders the present moment merely instrumental. This creates a state of "Existential Suspension." On stage, Faust's Gothic study represents this "Ontological Homelessness" (Heimatlosigkeit). Through the scenography of enclosure, the subject becomes a stranger to their own existence, living in a permanent "waiting room" where the reality of the present is sacrificed for the fiction of the future (329–330).

The Somatic Schism: The Body and Desire in Performative Practice. The existential tension of "in-betweenness" is violently inscribed upon the human body (Leib). In the context of theatre arts, we perform a phenomenology of the body as it moves between the tragic and teleological horizons, manifesting as a conflict of performative plasticity.

The Tragic Body: Pathos as Ontological Witness. In Greek tragedy, the body is the primary site of existential truth. Whether it is the blinded eyes of Oedipus or the physical torment of Prometheus, the body does not lie; it is not an "enemy" to be subdued but the locus of the human condition. As Maurice Merleau-Ponty suggested, we do not simply "have" bodies; we are our bodies (1962, 173–174). Our perception is a somatic event. Heidegger defines in-betweenness as the battle between world and earth, a conflict fought within the body (1971, 42). In the tragic model, there is no "metaphysical shame" attached to

biological reality. Suffering (pathos) becomes an ontological witness to the "fragility" of being human (Nussbaum 2001, 318–320; Indirli *et al.* 2023).

Somatic Alienation and the Panopticon of Dogma. Conversely, the Abrahamic paradigm introduces a radical "Somatic Schism." The body is relegated to the status of the "lower self" (nafs) – a vessel of temptation that must be disciplined and monitored. This leads to what Michel Foucault identified as "Pastoral Power" over the body (1978, 125–127). The dogmatic subject becomes a "tenant in their own skin," subject to constant moral auditing. As Byung-Chul Han argues, when life is governed by a rigid imperative of "positivity" or "sacred health," the body ceases to be a site of lived experience and becomes an object of self-optimization (2021, 22–25).

This results in an "Ontological Neurosis." Faust's "two souls" – one terrestrial and somatic, the other spiritual and teleological – are the physicalized manifestation of this schism. The subject is trapped in-between: they cannot abandon their somatic existence, yet they are forbidden to authentically inhabit it. As Katerina Kolozova explores, the "hallucination of unity" offered by transcendentalist systems requires the radical suppression of the "real" of the body, leading to a fundamentally broken

subject⁵. On the stage, the body becomes a "stranger," replacing the tragic "chorus of the body" with the silent, monitored prostration of the servant.

The Dramaturgy of "Inter-esse" in Faust. The analytical discussion localizes these schisms within the performative architecture of Goethe's *Faust*.

The Claustrophobia of Teleology: The Study Scene as Ontological Prison. The opening of *Faust* materializes "Teleological Isolation" through a specific scenographic language. The set design of the Gothic chamber – often characterized by high, narrow windows and walls of crumbling parchment – functions as an "ontological prison" that limits the subject's performative range. Faust's intellectual exhaustion – "And here I stand, with all my lore / Poor fool, no wiser than before" – serves as the performative marker of alienation. In this restricted space, the actor's body is typically rendered static, hunched, and weighed down by the "ontological debt" of scholasticism⁶. This initial stillness represents the physical suppression of the somatic self in favor of a failed transcendental project.

The Mephistophelean Kinesis: Entering the Tragic Horizon. The entrance of Mephistopheles triggers a radical shift in the play's performative plasticity. Mephistopheles embodies the

⁵ Katerina Kolozova, *Capitalism's Hallucination of Unity*. London: Bloomsbury Academic, 2022, 78–81.

⁶ Agon Hamza, *The Subject of Faith*. Durham, NC: Duke University Press, 2022, 118–121.

"tragic horizon" – the spirit of negation and radical contingency. His movement on stage is defined by a sharp, unpredictable kinesis that contrasts sharply with Faust's initial lethargy. The wager is the precise moment Faust accepts the "epistemology of risk" (Goldhill, 2020). This represents a crucial dramaturgical transition from *theoria* to *praxis*. Faust's movement out of the study and into the "Great World" signifies a "Neo-Tragic" reclamation of agency. He no longer seeks metaphysical safety; instead, he chooses to immerse his body in the "sublime of suffering" and the raw materiality of existence (Eagleton 2020, 112–114).

The Mimetic Stage: Tragedy as the Anatomy of Contingency and the Faustian Performance. Ancient Greek tragedy represents the first systematic attempt to represent the radical "absurdity" of existence without the protective veil of a redemptive narrative. As Jean-Pierre Vernant (1988) argues, it is a "contestation of the heroic myth" by the burgeoning rationalism of the polis. The stage provides an arena where absolute values of the past collide violently with the ambiguities of the present. In Goethe's *Faust*, this interruption is theatricalized through the protagonist's departure from "teleological safety" into the chaotic, unscripted materiality of the world.

Goethe utilizes the Greek tragic horizon not as a historical relic, but as a performative tool to dismantle the modern subject's illusions of providential order. The critical return of tragedy to the contemporary stage demonstrates that what appears to be a generic revival is in fact a structural response to political and affective contingency (Büttner 2025; Clapp 2026; Prevot 2023).

Aeschylean Agency and the Faustian Transition: The Secularization of Pathos

Aeschylus⁷ initiates the movement toward human autonomy by staging the transition from archaic "blood feuds" to the legal framework of the Areopagus. In the *Oresteia*, this is an ontological revolution rendered through the choreographed movement of the chorus and the spatial shift from the cursed palace to the public court. In *Faust*, a similar "secularization of justice" occurs when the protagonist rejects the scholastic hikmah (divine reason) of his library. The Aeschylean hero realizes that justice is a fragile human construct necessitated by a chaotic world. On stage, Faust embodies this Aeschylean mathesis (learning through suffering) the moment he translates "In the beginning was the Word" into "In the beginning was the Deed." This is a performative shift from *theoria* to *praxis*. Just as

⁷ Aeschylus, *The Oresteia*, trans. Christiane Meineck . Indianapolis: Hackett Publishing, 2019.

the Oresteia highlights the precariousness of the legal order (Goldhill 2020), Faust's journey highlights the precariousness of the self when divine decrees are replaced by human action.

Sophoclean Contingency: The Faustian Body and the "Horror of the Real". In the Sophoclean universe, the tension between human will and moira (fate) reaches its peak, providing the primary dramaturgical template for the "Gretchen Tragedy" in Faust. Martha Nussbaum's (2001) thesis on the "fragility of goodness" finds its most visceral expression when the "teleological project" of Faust's desire collides with the radical Greek concept of Tuche (Luck/Contingency). Like Oedipus, Gretchen is destroyed not by depravity, but by the unintended consequences of an "in-between" existence. The scenic space of the dungeon in Part I, Scene IV, serves as the "Horror of the Real." Here, the actor playing Faust must embody what Terry Eagleton (2020) calls the "sublime of suffering." As Faust witnesses Gretchen's descent into madness, his identity is stripped of its teleological illusions. Faust's physical presence – standing helpless as the voice from above cries "Is saved!" while the stage remains a site of execution – materializes the "ontological schism"

between divine promise and tragic facticity.

Euripidean Skepticism: Mephistopheles and the De-sacralized Stage. Euripides represents the final stage of the Athenian tragic spirit, characterized by radical skepticism toward the Olympian order. In his world, the gods are capricious forces that shatter human lives without moral purpose. This "demystification of the sacred" is the operational mode of Mephistopheles. On stage, Mephistopheles functions as the "Dionysian Truth" (Nietzsche 1967), a terrifying force of irrationality that mocks the "teleological project" of modern man. The Walpurgis Night scene in Faust is a direct performative descendant of the Euripidean Bacchae. It is a "kinesthetic event" (Zhumaseitova 2023) where the stage is flooded with a surging, chaotic energy that defies the "metaphysical safety" of the Abrahamic tradition.

Katharsis: Beyond Emotional Purgation to Cognitive Agency. To fully understand the existential weight of the tragic horizon, we must re-evaluate Aristotle⁸'s concept of katharsis within the context of theatrical reception. Contemporary tragic theory, represented by scholars such as Malcolm Heath (1996) and Jean-Pierre Vernant (1988), emphasizes the cognitive dimension of this

⁸ Aristotle, *Poetics*, trans. Malcolm Heath. London: Penguin Classics, 1996.

experience. Katharsis is not merely a psychological "venting"; it is a form of cognitive agency. Aristotle⁹ defines tragedy as an imitation (mimesis) of an action that effects the katharsis of pity (eleos) and fear (phobos). When the audience watches the suffering (pathos) of the Faustian wanderer, they engage in a process of manthanein (learning) and syllogizesthai (inferring). They realize that the protagonist's suffering is a reflection of the universal "fragility" of the human condition. This cognitive katharsis empowers the individual to affirm life with mimetic integrity, recognizing risk as an inherent element of existence. The mythos of Goethe's *Faust*, considered against the Aristotelian architecture of tragic plot, retains its teleological pressure only as long as it remains unperformed; on stage it opens instead into a sustained suspension (Kyriakou 2024).

Irreversibility vs. Restitution: The Illusion of the Tragic Job. A critical objection points to thinkers like Unamuno¹⁰ who argue for a religious "Tragic Sense of Life." However, the suffering of Job is structurally a "test of faith" with a redemptive resolution. The divine speech asserts the sovereignty of God, and everything lost is "restored." The crucial difference lies in the concept of Irreversibility. In the Sophoclean and Faustian universe, tragedy is final:

Oedipus remains blinded; Gretchen remains dead. There is no cosmic "reset" button on the tragic stage. This restitution in the Job narrative retroactively justifies suffering, transforming it into a temporary stage within a teleological arc. As George Steiner¹¹ argues, the teleological promise renders the tragic "reparable," thereby dissolving the radical groundlessness of existence (1961, 128). Tragic consciousness seeks to inhabit the wound, not to heal it through transcendental strategies.

From 'Agon' to Submission: The Political Theology of Agency and Stage Presence. The divergence between the tragic and the teleological manifests fundamentally as a difference in the structure of the "Public Scenography." Ancient Greek tragedy was a civic institution, a vital component of the Agon (contest). Within the theatron, the tragic hero is a political subject who dares to challenge fate in a public arena (Arendt 1958, 187–188). In contrast, the dogmatic paradigm replaces the dynamic kinesis of the Agon with the static posture of "Prostration."

The ideal subject in this teleological framework is the Abd (servant). This creates a "Political in-betweenness" where the subject is perpetually caught between civic reason and divine obedience. As Alenka Zupančič explores,

⁹ Aristotle, *Poetics*, 10-12.

¹⁰ Miguel de Unamuno, *The Tragic Sense of Life* (New York: Dover Publications, 1954).

¹¹ George Steiner, *The Death of Tragedy*: New York: Knopf, 1961.

in a teleological order, dissent is perceived as an ontological rebellion rather than a civic virtue (2023, 94–97). This internal fragmentation ensures that the subject can never fully commit to the immanent project of freedom, remaining a "servant" in the somatic core while attempting to perform as a "citizen" in the world. On the stage of history, this results in a subject whose performative agency is perpetually hamstrung by an invisible metaphysical censorship.

Conclusion. The analytical synthesis of this research confirms that the transition from the Hellenic tragic horizon to the Abrahamic teleological paradigm constitutes a fundamental "ontological divestment" of the subject. By shifting the human condition from the Agon to the Telos, the individual is relocated from a site of radical agency into a state of structural suspension. The following conclusions delineate the core findings of this study:

The Ontological Schism: The state of inter-esse is a direct consequence of dogmatic idealism, which forces the subject – and the actor representing the human condition – to navigate an unbridgeable gap between somatic facticity and divine fiction. This "in-betweenness" is a structural alienation inherent in any metaphysics that prioritizes transcendental scripts over lived presence.

Somatic Alienation as Stage Material: Teleological frameworks

transform the body into a site of perpetual surveillance – a "Pastoral Panopticon." The recovery of "tragic consciousness" within contemporary performance is essentially an aesthetic and kinesthetic reclamation of the body. It allows the subject to inhabit the "real" without the mediation of sacred prohibitions, restoring the body as a locus of existential truth.

The Theatre of Courage: The Faustian stage serves as a vital laboratory for reclaiming agency. Authentic freedom is found not in submission to an external telos, but in the courageous inhabitancy of the "in-between." The shift from "Being-towards-salvation" to "Being-towards-death" (Heideggerian *Sein-zum-Tode*) is the only path to authentic *Dasein* and a truly liberated performative presence.

Neo-Tragic Humanism: The recovery of "tragic consciousness" is the sine qua non for an authentic life in the 21st century. Authenticity begins when the subject rejects the imaginary healing of a transcendental script and instead embraces life as a "choreography of contingency." This provides a new theoretical foundation for an existential ethics that does not fear the abyss but finds its strength within it.

Ultimately, the theatrical stage – exemplified by the restless, somatic movements of Goethe's *Faust* – is the unique site where this ontological schism can be lived as a creative

tension. In the performance of the limit, we discover an agency that finds its sacredness in the very finitude and fragility of the human body. Neo-Tragic Humanism thus serves as the ultimate affirmation of life – not because life is divinely justified, but because it is heroically and authentically ours (Fischer-Lichte 2008, 3-5).

Funding. The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

Conflict of Interest. The author declares that there is no conflict of interest regarding the publication of this article.

References:

1. Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press. (In Engl.).
2. Büttner, Urs. 2025. "Climate Engineering and Weather on the Stage [Klimaengineering und das Wetter auf der Bühne]." *Theatre Research International* 50: 1–20. (In Engl.).
3. Collins, Sarah. 2022. "The Operatic Roots of Performativity: Bodies Decontextualised in Butler, Brecht and Busoni." *Cambridge Opera Journal* 34: 309–37. <https://doi.org/10.1017/S095458672200026X> (In Engl.).
4. Clapp, Doug. 2026. "Refracted Truth and Multivalent Meaning in Aeschylus' *Agamemnon*." *Religions* 17 (4): 435. <https://doi.org/10.3390/rel17040435> (In Engl.).
5. Prevot, Andrew. 2023. *The Mysticism of Ordinary Life: Theology, Philosophy, and Feminism*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192866967.001.0001> (In Engl.).
6. Critchley, Simon. 2020. *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon. (In Engl.).
7. Eagleton, Terry. 2020. *Tragedy*. New Haven: Yale University Press. (In Engl.).
8. Felski, Rita. 2020. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: University of Chicago Press. (In Engl.).
9. Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge. (In Engl.).
10. Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality*. Vol. 1, *An Introduction*. New York: Pantheon. (In Engl.).
11. Indirli, M., et al. 2023. "Building Resilience in Times of New Global Challenges: A Focus on Six Main Attributes." In *Geohazards and Disaster Risk Reduction*, edited by S. D'Amico and F. De Pascale. *Advances in*

- Natural and Technological Hazards Research*, vol. 51. Cham: Springer.
https://doi.org/10.1007/978-3-031-24541-1_14 (In Engl.).
12. Goldhill, Simon. 2020. *Prehellenism: Greek Tragedy after Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press. (In Engl.).
 13. Han, Byung-Chul. 2021. *The Palliative Society*. Cambridge: Polity. (In Engl.).
 14. Heidegger, Martin. 1971. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row. (In Engl.).
 15. Kyriakou, Poulheria. 2024. "Mythos and Catharsis in Aristotle's *Poetics*." *Trends in Classics* 16 (1): 59–79. <https://doi.org/10.1515/tc-2024-0003> (In Engl.).
 16. Latacz, Joachim. 2001. *Griechische Tragödie*. Stuttgart: Teubner. (In Engl.).
 17. Lesky, Albin. 1966. *A History of Greek Literature*. London: Methuen. (In Engl.).
 18. Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. (In Engl.).
 19. Nietzsche, Friedrich. 1967. *The Birth of Tragedy*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Random House. (In Engl.).
 20. Nussbaum, Martha C. 2001. *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press. (In Engl.).
 21. Tolysbayeva, Zhanna. 2022. "Performative Identities and Cultural Memory." *Arts Academy* 2 (3): 12–19. (In Russ.).
 22. Vernant, Jean-Pierre, and Pierre Vidal-Naquet. 1988. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. New York: Zone Books. (In Engl.).
 23. Zhumaseitova, Gulnara, and Anvara Saitova. 2023. "The Kinesthetic Event in Performance." *Arts Academy* 4 (1): 44–48. (In Russ.).
 24. Zupančič, Alenka. 2023. *The End of the Law*. Cambridge, MA: MIT Press. (In Engl.).

Brief Information about the Author:

Şahin Filiz – Professor, Faculty of Letters, Department of Philosophy, Akdeniz University.

Email: sfiliz@akdeniz.edu.tr

Tel.: +90 507 786 43 43

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Шахин Филиз – Ақдениз университеті Гуманитарлық ғылымдар факультеті Философия кафедрасының профессоры.

Email: sfiliz@akdeniz.edu.tr

Tel.: +90 507 786 43 43

Краткая информация об авторе:

Шахин Филиз – профессор кафедры философии факультета гуманитарных наук Университета Ақдениз.

Email: sfiliz@akdeniz.edu.tr

Тел: +90 507 786 43 43

МРНТИ 18.41.07
УДК 792.8.01:78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.20

Г.Ж. Кузбакова^{1*}

¹Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

(Астана, Казахстан)

Г.Т. Акпарова²

²Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой

ORCID ID: 0000-0001-9558-0359

E-mail: gakparova@mail.ru

(Астана, Казахстан)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОД В БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ РИКАРДО АМАРАНТЕ

Аннотация

В статье исследуется музыкальная интертекстуальность как структурообразующий механизм культурного перевода в одноактных балетах бразильского хореографа Рикардо Амаранте «Gaia», «Love Fear Loss» и «A Fuego Lento», поставленных на сцене театра «Астана Балет». На основе интертекстуального, семиотического и сравнительно-аналитического методов выявлены четыре типа музыкальной интертекстуальности с описанием конкретных параметров перевода (ритм, гармония, тематизм, фактура → хореографический эквивалент). Разработана аналитическая модель «Музыка → Интертекст → Хореография → Новый смысл» и описаны три уровня культурного перевода: эмоциональный, смысловой и философский. Показано, что метод Амаранте отличается системным межкультурным характером (бразильская, французская и русская традиции переводятся на язык современной казахстанской хореографии), что выгодно отличает его от работающих в схожей парадигме Форсайта, Килиана и Эйфмана.

Ключевые слова

музыкальная интертекстуальность, культурный перевод, балет, Рикардо Амаранте.

Для цитирования

Кузбакова, Г., Акпарова, Г. 2026. Музыкальная интертекстуальность как культурный перевод в балетных постановках Рикардо Амаранте. Научный журнал "Arts Academy", № 2(18): 20–39.

FTAXP 18.41.07
ӘОЖ 792.8.01:78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.20

Г.Ж. Кузбакова ^{1*}

¹Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

(Астана, Қазақстан)

Г.Т. Акпарова ²

²Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0000-0001-9558-0359

E-mail: gakparova@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

РИКАРДО АМАРАНТЕ БАЛЕТ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ ИНТЕРМӘТІНДІЛІК МӘДЕНИ ТРАНСЛЯЦИЯ РЕТІНДЕ

Аннотация

Мақалада бразилиялық хореограф Рикардо Амарантенің «Астана Балет» театры сахнасында қойылған «Gaia», «Love Fear Loss» және «A Fuego Lento» бір актілі балеттеріндегі музыкалық интермәтінділік мәдени трансляцияның құрылымдық тетігі ретінде қарастырылады. Зерттеу барысында интермәтіндік, семиотикалық және салыстырмалы-талдамалық әдістер негізінде музыкалық интермәтіндік байланыстың төрт түрі айқындалып, олардың трансляциядағы нақты параметрлері (ырғақ, гармония, тақырыптық даму, фактура және олардың хореографиялық баламалары) сипатталады.

Зерттеу нәтижесінде «Музыка → Интермәтін → Хореография → Жаңа мағына» атты аналитикалық моделі ұсынылып, мәдени трансляцияның эмоциялық, мағыналық және философиялық деңгейлері сараланды. Сонымен қатар Рикардо Амарантенің шығармашылық әдісінің жүйелі мәдениетаралық сипаты айқындалып, бразилиялық, француз және орыс хореографиялық дәстүрлерінің қазіргі қазақстандық хореографияның көркемдік тілі арқылы жаңаша пайымдалуы талданды. Бұл ерекшелік хореографтың шығармашылық ұстанымын Форсайт, Килиан және Эйфманның ізденістерімен салыстыра отырып бағалауға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер

музыкалық интермәтіндік байланыс, мәдени трансляция, балет, Рикардо Амаранте.

Дәйексөз үшін

Кузбакова, Г., Акпарова, Г. 2026. Рикардо Амаранте балет қойылымдарындағы музыкалық интермәтінділік мәдени трансляция ретінде. Arts Academy ғылыми журналы №2(18): 20–39.

IRSTI 18.41.07
UDC 792.8.01:78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.20

G.Zh. Kuzbakova^{1*}

¹Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

(Astana, Kazakhstan)

G.T. Akparova²

²Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts

ORCID ID: 0000-0001-9558-0359

E-mail: gakparova@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

MUSICAL INTERTEXTUALITY AS CULTURAL TRANSLATION IN RICARDO AMARANTE'S BALLET PRODUCTIONS

Annotation

The article examines musical intertextuality as a structure-forming mechanism of cultural translation in the one-act ballets by Brazilian choreographer Ricardo Amarante – “Gaia”, “Love Fear Loss”, and “A Fuego Lento” – staged at the Astana Ballet Theatre. Applying intertextual, semiotic, and comparative-analytical methods, the study identifies four types of musical intertextuality with an explicit description of translation parameters (rhythm, harmony, thematics, texture → choreographic equivalent). An analytical model “Music → Intertext → Choreography → New Meaning” is proposed and three levels of cultural translation are described: emotional, semantic, and philosophical. It is demonstrated that Amarante’s method is characterized by a systematic intercultural approach – Brazilian, French, and Russian musical traditions are translated into the language of contemporary Kazakhstani choreography – distinguishing it from the practices of Forsythe, Kylián, and Eifman, who operate within analogous paradigms.

Key words

musical intertextuality, cultural translation, ballet, Ricardo Amarante.

Cite

Kuzbakova, G., Akparova, G. 2026. Musical intertextuality as cultural translation in Ricardo Amarante's ballet productions. Academic Journal Arts Academy, no. 2(18): 20–39.

Введение. Современный балет представляет собой один из наиболее продуктивных форматов межкультурного художественного диалога. Когда хореограф обращается к готовому музыкальному произведению иной культурной традиции и создаёт на его основе хореографический текст, он осуществляет то, что в культурологии принято называть *культурным переводом*: перенос смысла из одной семиотической системы в другую с неизбежной трансформацией содержания. Роль музыки в этом процессе остаётся, однако, недостаточно концептуализированной. Так, большинство исследований сосредоточено либо на литературной интертекстуальности, либо на полистилистике собственно музыкальных произведений (Арановский 1998; Коханик 2013), тогда как балет как синтетическое искусство требует особого аналитического инструментария.

Данный пробел особенно значим в контексте казахстанского хореографического искусства, переживающего период активной интеграции в мировой культурный процесс. Театр «Астана Балет», открытый в 2013 году, формирует репертуар, систематически обращаясь к зарубежным балетмейстерам. Среди них бразильский хореограф Рикардо Амаранте (род. в 1980 г.), с 2015 года

осуществляющий сотрудничество с театром. Балетмейстер создал для «Астана Балет» ряд оригинальных постановок – одноактные балеты «Gaia» («Гайя»), «Love Fear Loss» («Любовь. Страх. Потеря»), «A Fuego Lento» («Прикосновение иллюзии»), а также хореографическую миниатюру «Longing» («Тоска»), двухактный балет «Жизель». Метод работы балетмейстера с готовым музыкальным материалом нетанцевального характера делает его практику репрезентативным объектом для изучения механизмов музыкальной интертекстуальности.

Объектом исследования статьи является современный балетный спектакль как синтетическое художественное единство, реализующееся в диалоге хореографических и музыкальных структур. Предмет исследования – механизмы музыкальной интертекстуальности в балетных постановках Рикардо Амаранте «Гайя», «Любовь. Страх. Потеря» и «Прикосновение иллюзии», рассматриваемые в качестве инструмента культурной адаптации.

Цель данной работы состоит в том, чтобы выявить, через какие конкретные музыкальные параметры интертекстуальность функционирует как механизм культурного перевода, и предложить аналитическую модель этого процесса, верифицированную на материале трёх балетов Амаранте.

Для достижения цели решаются следующие задачи: разработать типологию музыкальной интертекстуальности с описанием параметров перевода; провести анализ соответствия музыкальных параметров хореографическим эквивалентам в рассматриваемых балетах; выявить специфику метода Р. Амаранте в сравнении с другими хореографами, работающими в аналогичном жанре; описать механизм и уровни культурного перевода.

Научная новизна исследования заключается в параметрическом описании музыкальной интертекстуальности как механизма культурного перевода в балете, а также в разработке аналитической модели, позволяющей установить соответствие между конкретными музыкальными параметрами (ритм, гармония, тематизм, фактура) и их хореографическими эквивалентами. Предложенный подход апробирован на материале трёх балетов Р. Амаранте и может быть применён к анализу других хореографических практик.

Материалы и методы исследования. Интертекстуальный анализ применяется как центральный метод: идентификация типа заимствования, установление источника, описание функции интертекстуального элемента и механизма трансформации смысла. В

отличие от описательных подходов, принятых в балетоведении (Adshead-Lansdale 1999), в настоящем исследовании задействован параметрический уровень анализа, позволяющий устанавливать соответствие между конкретными музыкальными параметрами (ритм, гармония, тематизм, фактура, динамика) и их хореографическими эквивалентами.

Семиотический подход позволяет рассматривать музыку как знаковую систему, элементы которой несут культурную семантику, поддающуюся «переводу» в хореографическую систему. Музыкальные произведения, функционирующие в коллективной культурной памяти аудитории, рассматриваются как тексты культуры – семиотические единицы с устойчивыми коннотациями, активируемыми до начала хореографического действия.

Сравнительный анализ используется на двух уровнях. Первый – сопоставление трёх балетов Амаранте по единой системе параметров. Второй – рассмотрение метода Амаранте в контексте практик других хореографов (Форсайт, Килян, Эйфман), работающих в аналогичной парадигме готового музыкального материала.

Материалом исследования послужили видеозаписи балетов «Гайя», «Любовь. Страх. Потеря» и «Прикосновение иллюзии» театра

«Астана Балет»; нотные тексты Второго фортепианного концерта Х. Тавареса, Второго фортепианного концерта С. Рахманинова, песен Э. Пиаф «Hymne à l'amour», «Ne me quitte pas» и «Mon Dieu»; интервью Р. Амаранте.

Обзор литературы по теме. Понятие интертекстуальности в музыкознании получило систематическую разработку в трудах М. Арановского (1998) и И. Коханик (2013). И. Коханик квалифицирует интертекстуальность как «метод художественного мышления, способ организации художественных текстов и поэтику современного искусства», выделяя её конкретные проявления: цитату, аллюзию, стилизацию, реминисценцию, коллаж (Коханик 2013, 14).

В хореографии концепция танца как *читаемого текста* разработана J. Adshead-Lansdale (1999), которая рассматривает тело, музыку и сценическое пространство как пересекающиеся семиотические коды. Это теоретическое основание позволяет применять интертекстуальный анализ к балетному тексту, выявляя, как музыкальный интертекст «готовит» восприятие хореографического высказывания.

В культурологии понятие культурного перевода описывает процесс переноса смысла из одной культурной системы в другую с

неизбежной семантической трансформацией. Применительно к хореографии это означает переосмысление музыкального или нарративного материала средствами тела и движения. Ключевую роль медиатора в этом процессе играет музыка, поскольку именно она несёт наиболее устойчивые культурные смыслы, закреплённые в коллективной памяти.

Современные исследования балетного искусства всё чаще рассматривают хореографию в контексте транснациональных художественных процессов. Так, Svebor Sečak (2020) подчёркивает, что современный академический балет развивается как пространство взаимодействия национальных и наднациональных художественных моделей. Аналогичный подход прослеживается и в исследованиях шекспировских адаптаций в классическом балете и contemporary dance, где хореографическое искусство рассматривается как медиатор между различными культурными идентичностями (Petcu-Rădulean 2024). Подобный подход соотносится с творческим методом Р. Амаранте, в котором бразильские, французские и русские музыкальные тексты переводятся на язык современной казахстанской хореографии, формируя новую межкультурную художественную систему.

Концепция полистилистики (Соколов 2004, 89), разработанная применительно к музыкальным произведениям второй половины XX века, находит соответствие в хореографической практике Амаранте: в его балетах полистилика реализуется не на уровне музыкальной фактуры, но на уровне взаимодействия двух художественных систем – музыкальной и хореографической, принадлежащих различным стилевым и культурным традициям. Классификатор интертекстуальных параметров, предложенный Д. Тульбаевым и Г. Кузбаковой (2017), послужил одной из отправных точек, существенно расширенных в настоящем исследовании за счёт введения параметров перевода.

Современные исследования в области исследования танца подчёркивают необходимость комплексного анализа хореографического текста как самостоятельной системы смыслообразования. Bench et al. (2023) рассматривают анализ хореографии как междисциплинарную методологию, объединяющую структурный, интертекстуальный и культурный подходы к анализу

танцевального произведения. Данный подход соотносится с задачами настоящего исследования, в котором хореография рассматривается как форма культурного перевода музыкального текста.

Специальных исследований, посвящённых творчеству Амаранте в контексте интертекстуальности и культурного перевода, в отечественных работах не существует, что определяет новизну настоящей статьи.

Результаты исследования.
Типология музыкальной интертекстуальности: параметры перевода.

Центральным результатом исследования является типология музыкальной интертекстуальности, дополненная по сравнению с существующими классификациями (Тульбаев, Кузбакова 2017; Коханик 2013) конкретными параметрами перевода, то есть указанием на то, какой музыкальный параметр транслируется в хореографический эквивалент. Это принципиальное дополнение позволяет перейти от декларативного описания механизма интертекстуальности к аналитическому.

Таблица 1. Типология музыкальной интертекстуальности в балетах Р. Амаранте
(с параметрами перевода)

Тип	Характеристика	Параметры перевода	Функция	Пример у Амаранте
Цитата	Прямое заимствование узнаваемого музыкального фрагмента или целого произведения	Мелодия → жест; темп → ритм движения; эмоциональная интонация → пластика	Эмоциональная идентификация; апелляция к культурной памяти	Песни Пиаф в балете «Любовь. Страх. Потеря»
Аллюзия	Скрытая отсылка к образу, стилю, концепции произведения	Тематизм → персонаж; гармония → внутренний конфликт; фактура → пространство сцены	Смысловое обогащение; диалог культурных пластов	Концерт Рахманинова в «Прикосновении иллюзии»
Стилизация	Воспроизведение жанровых признаков и национального стиля	Жанровая ритмика → хореографический рисунок; инструментарий → телесность; форма → структура образа	Философское обобщение; природно-космическая образность	Концерт Тавареса в «Гайя»
Жанровая трансформация	Перекодирование инструментального или вокального жанра в сценический	Все музыкальные параметры → хореографический текст; монолог → диалог тел	Расширение смысла; культурный перевод как таковой	Все три балета

Таблица 1 демонстрирует, что каждый тип интертекстуальности задействует специфический набор музыкальных параметров. Цитата апеллирует прежде всего к *мелодической узнаваемости* и *темповым характеристикам*, аллюзия – к *тематизму* и *гармоническому языку*, стилизация – к *жанровой ритмике* и *инструментария*; жанровая трансформация охватывает весь спектр параметров. Это разграничение принципиально для аналитической практики: именно оно позволяет

говорить об интертекстуальности как о *механизме*, а не просто о факте использования чужого материала.

Музыкальные параметры и хореографические эквиваленты. Ключевым аналитическим вкладом настоящего исследования является микроуровневое сопоставление музыкальных параметров и их хореографических эквивалентов в каждом из трёх балетов. Таблица 2 фиксирует этот уровень анализа, ранее отсутствовавший в исследованиях балетов Амаранте. .

Таблица 2. Соответствие музыкальных параметров и хореографических эквивалентов в балетах Р. Амаранте

Балет	Музыкальный параметр	Хореографический эквивалент	Механизм перевода
«Гайя» (Таварес)	Ритмика Batuque (нечётные ударных); форма Modinha (вздыхающая тема a-moll); форма Maracatu (торжественный ансамбль)	Непредсказуемые акценты в прыжках и батманах; лирические перегибы корпуса в I части; грандиозный финальный ансамбль со световой кульминацией	Ритмический импульс ударных → метр движения; минорная интонация → пластика тоски/нежности; помпезность финала → визуальный апофеоз
«Любовь. Страх. Потеря» (Пиаф)	Гимническое начало: трёхчастная форма, C-dur, кантиленная мелодия, динамика mf; Ne me quitte pas: куплетная форма, a-moll, нарастающая динамика; Mon Dieu: A-dur → IIb, Tempo Di Slow	I часть: плавные поддержки, слияние двух тел; II часть: разрывы дуэта, резкие смены направлений, дисбаланс; III часть: угасание – тела постепенно удаляются	Мажор/минор → позитивная/конфликтная пластика; динамическое нарастание → усиление телесного напряжения; модуляция → перелом в отношениях героев
«Прикосновение иллюзии» (Рахманинов)	I ч.: вступление – аккордовые tutti ff; гл. партия – взволнованная тема; поб. партия – мягкая кантилена; II ч. (Adagio): лирический монолог; III ч.: нарастание к финальному tutti	Вступление → выход героини в луче света; гл. партия → дуэт героев (экспозиция); поб. партия → появление соперницы; Adagio → любовный треугольник, крупный план эмоций; финал → катарсис, перерождение	Фактурный тип (tutti vs. solo) → массовая сцена vs. дуэт; тематический контраст → конфликт персонажей; драматургический климакс → хореографическая кульминация

Данные Таблицы 2 позволяют верифицировать тезис о том, что интертекстуальность в балетах Амаранте функционирует как *параметрически обусловленный* механизм, а не как произвольное наложение хореографии на музыкальный фон. В каждом из трёх кейсов прослеживается системная зависимость: музыкальный *ритмический тип* определяет *метр движения*,

тональный план – эмоциональную окраску пластики, тематический контраст – конфликт персонажей. Рассмотрим каждый кейс подробнее.

«Гайя» (Концерт Х. Тавареса): стилизация как природно-философский перевод. Балет «Гайя» (премьера 11 февраля 2016 года, сцена «Астана Опера») поставлен на Второй фортепианный концерт Хекеля Тавареса

(1938). Произведение принадлежит бразильскому академическому модернизму и, по выражению самого Тавареса, строится «в бразильских формах» – каждая из трёх частей воплощает определённый национальный жанр.

Ключевым параметром культурной трансляции в I части служит ритмическая структура жанра Batuque – нечётные, синкопированные акценты ударных инструментов (маракас, афоке, реко-реко), составляющих богатый перкуссионный пласт партитуры. Именно этот ритмический импульс транслируется в непредсказуемые акценты прыжков и батманов, создающих эффект природной стихийности в хореографии. Модинья – «вздыхающая» тема в ля миноре, резко контрастирующая с ритмическим расцветом в мажоре, – находит хореографический эквивалент в лирических перегибах корпуса, характерных для пластики I части.

Во II части (Ponteio) остигатный аккомпанемент, имитирующий импровизационный жанр северо-восточной Бразилии, задаёт повторяемый ритмо-пластический модуль, из которого балетмейстер строит сцену взаимодействия стихий. Показательно,

что у Амаранте эта часть не нарративна. Хореографический рисунок отличается намеренной графичностью и орнаментальностью, что обусловлено жанровой спецификой первоисточника.

Финальная часть (Maracatu) – торжественный афро-бразильский процессионный танец – переводится в грандиозный финальный ансамбль со световой кульминацией. Помпезность оркестрового tutti, речитативное вступление, имитирующее церемониальный зов «дама-до-пасо», находит прямой пространственный эквивалент. Танцовщицы собираются в центре сцены – «центре вселенной», по собственному определению хореографа.

Именно в этом состоит *стилизация как механизм культурного перевода*. не цитирование конкретного музыкального фрагмента, но воспроизведение жанровых признаков (ритмический тип, инструментальный колорит, форма) и их систематическая трансляция в хореографические эквиваленты. В результате бразильский национальный текст «переводится» в универсальную природно-философскую образность, понятную аудитории любой культурной принадлежности. Это и есть *философский уровень* культурного перевода.



Рисунок 1. QR-код к фрагменту видеозаписи балета «Гайя» (Astana Ballet, YouTube, 2022). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=clxfNMzVTAU&t=39s>
(дата обращения: 8 марта 2026 г.).

«Любовь. Страх. Потеря» (Песни Э. Пиаф): цитата как эмоциональный код. Балет (мировая премьера 21 ноября 2016 года, «Teatr Wielki», Варшава; приз Французской ассоциации танца) использует три песни из репертуара выдающейся французской певицы Эдит Пиаф в инструментальной обработке для фортепиано, соло Натальи Чепуренко. Образ Эдит Пиаф функционирует в мировой культурной памяти как знак трагической судьбы во французской культуре, неразделённой любви, экзистенциальной борьбы. Данный культурный код активируется у аудитории автоматически – ещё до начала хореографического действия, составляя семиотическую установку восприятия.

Механизм перевода построен здесь на точном соответствии тонального плана и динамики эмоциональной пластики. В I части («Nymne à l'amour», трёхчастная форма, C-dur, кантиленная мелодия mf) плавная, восходящая мелодическая линия транслируется в поддержки и слияние тел – основную хореографическую метафору начала любовных отношений. Мажорная тональность закрепляет *позитивную аффективную окраску* пластики.

Во II части («Ne me quitte pas», куплетная форма, a-moll, Moderato с нарастающей динамикой к кульминации) минорная тональность, нарастающий динамический профиль

и характерная интонация *«скольжения вниз»* в мелодии находят хореографический эквивалент в разрывах дуэта, резких сменах направления и дисбалансных позах, передающих трудности и страх в отношениях. Примечательно, что именно куплетная форма – повторяемость текстовых строф при нарастании напряжения – обуславливает кумулятивный принцип хореографической драматургии этой части.

В III части («Mon Dieu», трёхчастная форма, A-dur с модуляцией в IIb, Tempo Di Slow) тональная нестабильность и характерный ритм медленного блюза переводятся в постепенное удаление тел в пространстве сцены – образ разлуки и утраты. Пианиссимо, которым завершается обработка Натальи Чепуренко, находит эквивалент в полной неподвижности как финальном хореографическом жесте.

Инструментальная обработка Натальи Чепуренко является первым актом культурного перевода: «голос Эдит Пиаф» – наиболее аутентичный носитель личного мифа певицы – устраняется, остаётся мелодическая структура, открытая для нового телесного прочтения. Это «отчуждение» голоса принципиально для стратегии Амаранте: он переводит не индивидуальную биографию, но архетипические переживания – любовь, страх, потерю – через

музыкальный код, знакомый глубокий драматизм песен Эдит Пиаф, аудитории. Таков эмоциональный трансформируя вокальную уровень культурного перевода. экспрессию в пластический монолог Хореографическая лексика в балете (см. Рисунок 2). «Любовь. Страх. Потеря» отражает



Рисунок 2. QR-код к фрагменту видеозаписи балета «Любовь. Страх. Потеря» (Astana Ballet, YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5l9C8u2Biec> (дата обращения: 27 февраля 2026 г.).

«Прикосновение иллюзии» (Концерт С. Рахманинова): аллюзия как психологическая глубина. Балет «Прикосновение иллюзии» (премьера 2017, Астана) использует Второй фортепианный концерт Сергея Рахманинова (соч. 18, 1901). В отличие от двух предыдущих кейсов, здесь культурная дистанция между источником и казахстанской аудиторией минимальна: рахманиновский концерт входит в канонический репертуар и глубоко укоренён в общем музыкальном опыте постсоветского пространства. Это создаёт наиболее интенсивный режим активации культурной памяти.

Механизм аллюзии в данном случае состоит в персонификации тематизма: каждая тема концерта получает хореографический

«персонаж». Вступительные аккордовые удары tutti ff (C-moll, октавный диапазон, плотная фактура) переводятся в выход главной героини в луче света – образ психологической мощи и самораскрытия. Этот приём прямо отсылает к истории создания концерта. С. Рахманинов писал его в период преодоления творческого кризиса, и именно тема вступления воспринимается как символ волевого усилия.

Контрастная побочная партия I части – мягкая, певучая тема в Es-dur, порученная гобою, – воплощает появление второго женского персонажа (соперницы). Тематический контраст (главная vs. побочная партия) прямо транслируется в конфликт персонажей, что является типичным приёмом аллюзии: хореограф не

объясняет значение тем, но опирается на то, что музыкально образованная часть аудитории ощутит семантически значимый контраст.

II часть концерта (Adagio sostenuto, E-dur, лирический монолог (фортепиано) – «лирико-психологический центр цикла» – становится пространством классического любовного треугольника. Медленный темп, кантиленный характер, рубато позволяют хореографу раскрыть внутренние состояния персонажей крупным планом – в соответствии с интимным характером этой части концерта.

Принцип «двойничества» – наличие у каждого персонажа своего второго «я» – обнаруживает глубинную связь с юнгианской теорией архетипов и «тени», оказавшей значительное влияние на художественную культуру XX века (Коханик 2013, 87–89). В этом смысле культурный перевод осуществляется одновременно на музыкальном и психологическом уровнях: рахманиновский лиризм транслируется в хореографический

психологизм, а русская романтическая традиция – в универсальный язык внутреннего конфликта личности. Это смысловой уровень культурного перевода.

Выявленная зависимость между музыкальными параметрами и хореографическими структурами соотносится с концепцией мультимодального анализа, разработанной в музыкознании (Cook 1998), согласно которой смысл художественного произведения формируется во взаимодействии различных знаковых систем. В данном случае хореография выступает не иллюстрацией, а интерпретацией музыкального текста, что подтверждает герменевтический подход к анализу музыкального смысла (Kramer 2011). Визуально-пластическое решение постановки тесно связано с музыкальным подтекстом, что подтверждается динамикой исполнения (Рисунок 3). Считывание QR-кода позволяет обратиться к полной видеозаписи спектакля для анализа хореографического текста в контексте музыкальной интертекстуальности.



Рисунок 3. QR-код к фрагменту видеозаписи балета «Прикосновение иллюзии» (Astana Ballet, YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GoufWeOyT00> (дата обращения: 10 апреля 2026 г.).

Сравнительное позиционирование: работающих в аналогичной парадигме метод Амаранте и другие хореографы. – то есть использующих готовый Для определения научной новизны и музыкальный материал специфики метода Амаранте нетанцевального характера. Ниже принципиально важно его предложено сравнение по ключевым позиционирование в контексте параметрам (Таблица 3). практик других хореографов,

Таблица 3. Сравнительное позиционирование Р. Амаранте в контексте современной хореографии

Параметр	Р. Амаранте	У. Фортсайт	И. Килиан	Б. Эйфман
Отношение к музыке	Готовый культурный текст (нетанцевальный жанр)	Деконструкция классики; собственные саундтреки	Симфоническая музыка как равноправный партнёр	Психодраматическая интерпретация симфоний
Тип интертекстуальности	Стилизация, цитата, аллюзия, жанровая трансформация	Деструктивная цитата, коллаж	Лирическая аллюзия	Психологическая аллюзия
Культурный перевод	Межкультурный (бразильский, французский, русский → казахстанская сцена)	Внутрикультурный (западная классика → постмодерн)	Внутрикультурный (европейская традиция)	Внутрикультурный (русская традиция)
Корпус / движение	Неоклассика + контемп; перегибы корпуса, нелинейные рисунки	Деконструированная классика; геометрия	Лирическая пластика, близкая к классике	Экспрессивная пантомима + классика

Принципиальным является разграничение двух уровней. Верхний уровень отражает логику трансформации художественного текста, нижний – конкретные параметры, обеспечивающие данный процесс. Он раскрывает, через какие параметры осуществляется каждый этап перевода (Рисунок 4).



Рисунок 4. Модель культурного перевода в балетной драматургии

Именно это отличает предлагаемую модель от ранее существовавших схем (Adshead-Lansdale 1999; Тульбаев, Кузбакова 2017). Прежние описывали факт взаимодействия текстов, но не раскрывали его параметрическую природу.

Что касается границ модели, то необходимо оговорить, что предложенная модель верифицирована на материале трёх балетов одного хореографа. Её применимость к более широкому корпусу хореографических произведений требует дополнительной эмпирической проверки. Тем не менее параметрический принцип модели – фиксация конкретных музыкальных параметров и их хореографических эквивалентов – обладает инструментальным потенциалом и может быть апробирован на другом материале.

Обсуждение результатов.

Результаты исследования уточняют статус интертекстуальности в хореографическом искусстве. В отличие от подходов, где интертекст

рассматривается как стилистический приём, в анализируемых балетах он функционирует как структурообразующий механизм, что подтверждается современными исследованиями хореографических стратегий и музыкально-пластического синтеза (Aukhadiyev et al. 2025).

Параметрический анализ показывает, что хореография формируется как ответ на музыкальный текст, причём соответствие устанавливается не на уровне сюжета, а на уровне структурных параметров – ритма, гармонии, тембра и тематизма. Такая зависимость соотносится с представлением о мультимодальной природе художественного высказывания, где смысл возникает во взаимодействии различных знаковых систем (Cook 1998).

Интерпретация музыкального материала в хореографии подтверждает герменевтический характер данного процесса: хореограф не воспроизводит исходный текст, а создаёт его новую версию, актуализируя определённые

смысловые аспекты (Kramer 2011). В этом контексте интертекстуальность выступает механизмом отбора и трансформации значений.

Существенным фактором является степень культурной узнаваемости музыкального источника. В случаях, где музыкальный текст обладает устойчивыми ассоциативными значениями, хореография активизирует элементы коллективной культурной памяти, усиливая эмоциональное восприятие. При отсутствии устойчивого культурного кода формируется новая система значений, основанная на внутренней логике постановки (Коханик 2013).

Полученные результаты также соотносятся с современными исследованиями музыкального восприятия, в которых подчёркивается значение культурного и аудиторного контекста в формировании смысла музыкального высказывания (Jakubowski et al. 2025).

Таким образом, интертекстуальность в балетах Р. Амаранте реализуется как процесс культурного перевода, в котором музыкальный текст преобразуется в хореографическую форму через систему параметрических соответствий. Данный процесс подтверждает возможность аналитического описания взаимодействия музыки и хореографии как единой смыслообразующей структуры.

Заключение. Проведённое исследование позволяет сформулировать следующие выводы.

1. Музыкальная интертекстуальность является *структурообразующим механизмом*, а не декоративным приёмом в балетном творчестве Амаранте. Она определяет форму, пластику, пространственный рисунок и нарративную архитектуру каждого спектакля.

2. Механизм культурного перевода носит *параметрический характер*: конкретные музыкальные параметры (ритм, тональность, тематизм, динамика, фактура) системно транслируются в хореографические эквиваленты (метр движения, эмоциональная окраска пластики, конфликт персонажей, кульминация, пространственная конфигурация). Именно эта параметрическая систематичность отличает интертекстуальность как *механизм* от простого использования готовой музыки.

3. Три балета Амаранте реализуют три различных режима культурного перевода, соответствующих трём типам интертекстуальности и трём уровням смыслопорождения: стилизация («Гайя») обеспечивает перевод на философском уровне (национальное → универсальное); цитата («Любовь. Страх. Потеря») – на эмоциональном (личное →

архетипическое); аллюзия («Прикосновение иллюзии») – на смысловом (психологическое → экзистенциальное).

4. Метод Амаранте характеризуется системным межкультурным характером перевода, что отличает его от практик Форсайта, Килиана и Эйфмана, работающих преимущественно в рамках одной культурной традиции. Именно межкультурность – перевод бразильской, французской и русской музыкальных традиций на язык казахстанской современной хореографии – составляет уникальную черту его творческого метода и его вклад в международный хореографический процесс.

Полученные результаты соотносятся с современными

тенденциями развития балетного театра, отражёнными в исследованиях последних лет (Aukhadiyev et al. 2025).

Предложенная модель не претендует на универсальность, однако демонстрирует аналитический потенциал параметрического подхода к изучению взаимодействия музыки и хореографии и может быть использована при исследовании других синтетических форм современного искусства.

Перспективы дальнейших исследований заключаются в расширении аналитической базы за счёт других постановок Р. Амаранте; изучении рецепции балетов различными культурными аудиториями; применении предложенной модели к постановкам других хореографов, работающих в аналогичной парадигме.

Список использованных источников:

1. Арановский, Марк. 1998. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор.
2. Коханик, Ирина. 2013. «Інтертекстуальність як основа діалогу в просторі сучасної музичної культури». *Київське музикознавство* 45: 68–93.
3. Соколов, Александр Сергеевич. 2004. *Введение в музыкальную композицию XX века*. Москва: Владос.
4. Тульбаев, Денислам, и Гульнара Кузбакова. 2017. «“Рахманиана” Д. Трифонова и “Казахская бахиана” Б. Баяхунова: опыт интертекстуального анализа». *Международные магистерские чтения – 2017*. Астана: Казахский национальный университет искусств.
5. Adshead-Lansdale, Janet, ed. 1999. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books.

6. Aukhadiyev, Ilzat, Daulet Dosbatyrov, and Heili Einasto. 2025. "Modern Creative Methods of Ballet Staging and Their Reflection in the Kazakh Ballet Zhusan." *Creativity Studies* 18 (1): 208–222. <https://doi.org/10.3846/cs.2025.20429>
7. Bench, Harmony, Rosemary Candelario, J. Lorenzo Perillo, and Cristina Fernandes Rosa. 2023. "Choreographic analysis as dance studies methodology: Cases, expansions, and critiques". *Dance Research Methodologies*. 113–133.
8. Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
9. Jakubowski, Kelly, et al. 2025. "Participant and Musical Diversity in Music Psychology Research." *Music & Science* 8. <https://doi.org/10.1177/20592043251317180>
10. Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
11. Petcu-Pădurean, Ioana. 2024. "Shakespearean Bodies in Movement: Central and Eastern European and American Echoes on Dance Stages." *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies* 115. <https://doi.org/10.1177/01847678241290985>
12. Sečák, Svebor. 2020. Academic Ballet: A National and Transnational Perspective. *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*. 55–61.

References:

1. Aranovskij, Mark. 1998. *Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva*. Moscow: Kompozitor. (In Russ.).
2. Kokhanik, Irina. 2013. "Intertekstualnist yak osnova dialogu v prostori suchasnoi muzichnoi kul'turi". *Kyivs'ke muzykoznavstvo* 45: 68–93. (In Ukr.).
3. Sokolov, Aleksandr Sergeevich. 2004. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka*. Moscow: Vlados. (In Russ.).
4. Tul'baev, Denislam, and Gul'nara Kuzbakova. 2017. "'Rakhmaniana' D. Trifonova i 'Kazakhskaya bakhiana' B. Bayakhunova: opyt intertekstual'nogo analiza." *Mezhdunarodnye magisterskie chteniya – 2017*. Astana: Kazakhskij natsional'nyj universitet iskusstv. (In Russ.).
5. Adshead-Lansdale, Janet, ed. 1999. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books. (In Engl.).
6. Aukhadiyev, Ilzat, Daulet Dosbatyrov, and Heili Einasto. 2025. "Modern Creative Methods of Ballet Staging and Their Reflection in the Kazakh Ballet Zhusan."

Creativity Studies 18 (1): 208–222. <https://doi.org/10.3846/cs.2025.20429> (In Engl.).

7. Bench, Harmony, Rosemary Candelario, J. Lorenzo Perillo & Rosa, Cristina Fernandes. 2023. Choreographic analysis as dance studies methodology: Cases, expansions, and critiques. *Dance Research Methodologies*. 113–133. (In Engl.).
8. Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press. (In Engl.).
9. Jakubowski, Kelly, et al. 2025. “Participant and Musical Diversity in Music Psychology Research.” *Music & Science* 8. <https://doi.org/10.1177/20592043251317180> (In Engl.).
10. Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press. (In Engl.).
11. Petcu-Pădurean, Ioana. 2024. “Shakespearean Bodies in Movement: Central and Eastern European and American Echoes on Dance Stages.” *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies* 115. <https://doi.org/10.1177/01847678241290985> (In Engl.).
12. Sečák, Svebor. 2020. Academic Ballet: A National and Transnational Perspective. *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*. 55–61. (In Engl.).

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна – өнертану кандидаты, доцент, музыкатану және композиция кафедрасы, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

Тел.: +7 701 761 61 00

Акпарова Галия Толегеновна – өнертану кандидаты, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: gakparova@mail.ru

Тел.: +7 702 827 06 13

Brief Information about the Author:

Kuzbakova Gulnara Zhanabergenovna – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova, Astana, Kazakhstan.

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

Tel.: +7 701 761 61 00

Akparova Galiya Tolegenovna – Candidate of Art Studies, Professor, Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova, Astana, Kazakhstan.

E-mail: gakparova@mail.ru

Tel.: +7 702 827 06 13

Краткая информация об авторе:

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна – кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, г. Астана, Казахстан.

E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

Тел.: +7 701 761 61 00

Акпарова Галия Толегеновна – кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, г. Астана, Казахстан.

E-mail: gakparova@mail.ru

Тел.: +7 702 827 06 13

МРНТИ 18.49.07
УДК 793.31

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.40

А.К. Кульбекова^{1*}

¹Казахская национальная академия хореографии

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

(Астана, Казахстан)

КАЗАХСКИЙ ТАНЕЦ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ ВСЕВОЛОДСКОЙ-ГОЛУШКЕВИЧ

Аннотация

В статье рассматриваются идейно-содержательные основы казахского танца, исследуется художественный замысел хореографических произведений О.В. Всеволодской-Голушкевич. Актуальность исследования обусловлена необходимостью научно-теоретического осмысления наследия мастеров, внесших весомый вклад в развитие национального искусства как источника аутентичной культуры и этнического достояния нации. Цель работы – комплексный анализ и научное обоснование постановок, а также творческой деятельности балетмейстера в период 1970–1990-х гг. Для достижения этой цели поставлены следующие задачи: проанализировать «казахстанский период» в творчестве хореографа, выявить новаторские особенности её произведений, определить значимость деятельности О.В. Всеволодской-Голушкевич в развитии казахского танца и формировании методологии этнической танцевальной культуры Казахстана.

Базу исследования составили танцевальное наследие О.В. Всеволодской-Голушкевич, публикации казахстанских ученых и фундаментальные труды самого балетмейстера, которые обогатили лексический арсенал и художественную образность казахского танца. Научная новизна работы заключается в комплексном анализе постановочной деятельности хореографа в «казахстанский» период и введении в научный оборот её малоизвестных произведений. Опираясь на теоретический анализ работ мастера и личный опыт профессионального взаимодействия, автор сформулировал методологическую концепцию воссоздания этнической культуры в хореографических композициях балетмейстера.

Ключевые слова

Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич, казахский танец, традиционная танцевальная культура, этническая культура.

Для цитирования

Кульбекова, А. 2026. Казахский танец в творчестве Ольги Всеволодской-Голушкевич. Научный журнал "Arts Academy", № 2(18): 40–66.

ҒТАХР 18.49.07
ӘОЖ 793.31

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.40

А.К. Кульбекова^{1*}

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

ОЛЬГА ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ БИ

Аннотация

Мақалада қазақ биінің идеялық-мазмұндық негіздері мен көркемдік-эстетикалық ерекшеліктері О.В. Всеволодская-Голушкевичтің хореографиялық мұрасы негізінде талданады. Зерттеудің өзектілігі ұлттық хореографияның дамуына елеулі үлес қосқан балетмейстердің шығармашылық мұрасын ұлттық мәдениет пен этникалық құндылықтардың маңызды құрамдас бөлігі ретінде ғылыми тұрғыдан зерделеу қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің мақсаты – 1970–1990 жылдардағы О.В. Всеволодская-Голушкевичтің шығармашылық қызметі мен сахналық қойылымдарын кешенді талдау арқылы олардың қазақ би өнерінің дамуына қосқан үлесін ғылыми тұрғыдан негіздеу. Зерттеу барысында хореографтың шығармашылығының қазақстандық кезеңі сараланып, оның қойылымдарындағы жаңашыл көркемдік шешімдер мен ұлттық би лексикасын жаңғыртудағы ерекшеліктері айқындалды. Сонымен қатар балетмейстердің қазақ би өнерінің кәсіби деңгейде дамуына, ұлттық хореографияның теориялық-әдіснамалық негіздерінің қалыптасуына қосқан үлесі бағаланып, оның шығармашылық мұрасының қазіргі хореографиялық білім мен тәжірибе үшін маңызы негізделеді.

Зерттеудің дереккөзін О.В. Всеволодская-Голушкевичтің би мұрасы, қазақстандық ғалымдардың ғылыми еңбектері, сондай-ақ балетмейстердің қазақ биінің лексикалық қорын байытып, көркемдік-бейнелік жүйесін жетілдіруге арналған іргелі еңбектері құрайды. Зерттеудің ғылыми жаңалығы хореографтың шығармашылығының қазақстандық кезеңіндегі қойылымдық қызметіне кешенді талдау жасалып, оның ғылыми айналымға толық енгізілмеген туындыларының алғаш рет жүйелі түрде қарастырылуымен айқындалады. Балетмейстердің шығармашылық мұрасын теориялық тұрғыдан зерделеу және автормен кәсіби шығармашылық байланыс тәжірибесіне сүйене отырып, этникалық мәдениетті хореографиялық композицияларда жаңғыртудың әдіснамалық тұжырымдамасы ұсынылады.

Түйінді сөздер

Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич, қазақ биі, дәстүрлі би мәдениеті, этникалық мәдениет.

Дәйексөз үшін

Кульбекова, А. 2026. Ольга Всеволодская-Голушкевичтің шығармашылығындағы қазақ биі. Arts Academy ғылыми журналы №2(18): 40–66.

IRSTI 18.49.07
UDC 793.31

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.40

A.K. Kulbekova^{1*}

¹Kazakh national academy of choreography

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

KAZAKH DANCE IN THE WORKS OF OLGA VSEVOLODSKAYA-GOLUSHKEVICH

Annotation

The article examines the ideological and conceptual foundations of Kazakh dance and explores the artistic vision reflected in the choreographic works of O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich. The relevance of this study lies in the need for a scientific and theoretical understanding of the heritage of artists who have made significant contributions to the development of national art as a repository of authentic culture and ethnic heritage. The aim of the work is to provide a comprehensive analysis and scholarly assessment of the choreographer's productions and creative activity during the 1970s–1990s. To achieve this aim, the following tasks were formulated: to analyze the "Kazakhstan period" in the choreographer's creative work, to identify the innovative features of her productions, and to determine the significance of O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich's activity in developing Kazakh dance and shaping the methodology of ethnic dance culture in Kazakhstan.

The source material includes the dance heritage of O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich, publications of Kazakhstani scholars, and the principal works of the ballet master herself, which enriched the movement vocabulary and artistic imagery of Kazakh dance. The scientific novelty of the work lies in providing a comprehensive analysis of the choreographer's staging activities during the "Kazakhstan period" and bringing her lesser-known works to scholarly attention. Drawing on theoretical analysis and the author's professional experience of working with the choreographer, the author formulated a methodological concept for reconstructing ethnic culture as reflected in master's choreographic compositions.

Key words

Olga Vsevolodovna Vsevolodskaya-Golushkevich, Kazakh dance, traditional dance culture, ethnic culture.

Cite

Kulbekova, A. 2026. Kazakh dance in the works of Olga Vsevolodskaya-Golushkevich. Arts Academy Scientific Journal, no. 2(18): 40–66.

Введение. Творческое наследие О.В. Всеволодской-Голушкевич, отличающееся образностью и глубиной содержания, выступает фундаментальной основой для современных хореографов, ансамблей и молодых балетмейстеров Казахстана. В республике практически ни одна конкурсная программа не обходится без обращения к её постановкам.

Исследование сфокусировано на творческой и исследовательской деятельности О.В. Всеволодской-Голушкевич в Казахстане в 1970–1990-х гг. Этот исторический период, хронологически совпавший с советским этапом, характеризовался острой потребностью в переосмыслении этнической культуры, возрождении традиций и национального самосознания общества.

Основная цель исследования – обосновать вклад балетмейстера в развитие казахского народного танца, давшего импульс для его последующего обогащения. Глубокий исследовательский интерес О.В. Всеволодской-Голушкевич к казахской танцевальной культуре и её самоотверженный труд укрепили статус национального танца как уникального феномена в палитре мирового хореографического искусства. Более того, её деятельность активизировала развитие танцевальной лексики и обогатила

научную мысль в казахстанском искусствоведении, сыграв значимую роль в становлении национальной хореографии.

Тезисно обосновывая концептуальную основу творчества О.В. Всеволодской-Голушкевич, можно утверждать, что хореограф занимался восстановлением казахской этнической культуры посредством хореографических форм (лексики, пластики, идеи и композиции). Для современного поколения специалистов её творческая деятельность долгое время была известна лишь по немногочисленным информационно-справочным материалам. Однако сегодня её творчество вызывает глубокий интерес исследователей, стремящихся постичь индивидуальный почерк хореографа. Её незаурядные постановки и уникальные движения прочно вошли в современные учебные программы по казахскому танцу, пройдя непростой тридцатилетний период профессионального признания (с 2000-х гг.).

В настоящее время исследовательский интерес казахстанских хореографов сосредоточен на изучении наследия О.В. Всеволодской-Голушкевич, в частности, на анализе её методологии воссоздания национальной танцевальной культуры. Сценические и научно-исследовательские принципы танцевально-пластической

интерпретации балетмейстера базируются на синтезе данных этнографических экспедиций, глубоком анализе исторических фактов и литературных источников, а также на режиссерском концепте, реконструкции и структурировании движений.

Поэтому рассмотрение методологической основы творчества балетмейстера, которая более двадцати лет скрупулезно исследовала, разрабатывала и создавала по своему замыслу уникальные, интересные и неповторимые по лексическому наполнению, опозитизированной художественности и духу степной культуры танцы и хореографические композиции, является неизученным направлением в хореографической науке, исследование которого должно проводиться на современном этапе и продолжиться в будущем, так как результаты каждого исследования станут ценными в общей методологии казахского танца.

«Казахстанский» период творчества балетмейстера совпал с эпохой, когда культура страны с её глубокими историческими корнями подчинялась единой советской идеологии, игнорировавшей особенности этнических культур. Тем не менее с середины 1980-х годов одной из главных задач стратегического развития республики, её культуры, искусства и образования стало сохранение исторической

памяти, уникального наследия и этнических традиций, определяющих национальное достояние казахского народа.

Сотрудничество с Казахстаном и знакомство с традиционным искусством у О.В. Всеволодской-Голушкевич началось с 1971 года, она часто приезжала по приглашению руководства Аркалыкского музыкально-драматического театра. Работала над танцевально-игровыми миниатюрами в спектаклях, оказывала всяческую помощь и поддержку молодым постановщикам и актерам театра (Кульбекова и Ізім 2012, 100). Здесь у О.В. Всеволодской-Голушкевич произошло знакомство с семейным дуэтом Тойган Изимовой и Усеном Макановым, балетмейстер получает первый опыт постановки казахских танцев. Затем, в 1985 году, она была приглашена в Казахстан для создания репертуара фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай», который в 1987 году получил статус Государственного ансамбля народного танца.

В 1980-х гг. в Казахстане начинают укрепляться национально-гражданские позиции, общество начинает задумываться об этническом менталитете и духовных ценностях. Что касается национального искусства, то здесь все подчинялось единому советскому шаблону, который исключал этнические особенности,

традиционную культуру народа и её уникальность.

Материалы и методы исследования. Изучение наследия балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич проведено посредством междисциплинарного искусствоведческого и этнографического подхода. Таким образом, был применен комплекс методов, который позволил воссоздать творческий портрет балетмейстера, выявить и обосновать методологические основы её танцевального наследия, а также определить его ценность в казахском танцевальном искусстве.

Историко-теоретический и биографический методы, а также собранный материал, составившие основу исследования, позволили рассмотреть творчество балетмейстера «казахстанского» периода как концептуальную методологию казахской танцевальной культуры, установить, что казахская общественность, пронизанная «советским духом» во всех сферах жизнедеятельности, не принимала и не могла принять постановки О.В. Всеволодской-Голушкевич, в том числе и выступления ансамбля «Алтынай» с его «непривычным» для того времени репертуаром, более того, казахские танцы «балетмейстера из Москвы» подвергались жесткой критике со стороны казахской творческой интеллигенции. «Непонятные» и «непривычные»

казахские танцы воспринимались зрителем в 1980-е годы как танцы незнакомого этноса. Порой «дииковатые», «угловатые» танцы, поставленные на забытые кюевые народные мелодии в исполнении фольклорно-этнографического ансамбля «Адырна» воспринимались как «иные» для глаза и уха избалованного европейской культурой зрителя; казахские танцы, представляемые ансамблем на ведущих сценах столицы (ГАТОБ им. Абая, Дворец имени В.И. Ленина (ныне Дворец Республики)) воспринимались столичным зрителем с трудом. И наоборот, в далеких аулах концерты молодого коллектива проходили всегда с большим успехом. Сидевшие в зрительном зале старики плакали от радости. Следует отметить, что и сами молодые артисты – выпускники Алматинского хореографического училища, воспитанные на академических канонах, поначалу стеснялись исполнять столь загадочный и непривычный репертуар. Этими факторами можно охарактеризовать существовавшее на тот момент непризнание этнической культуры.

Метод сравнительного анализа был применен для сопоставления идейно-содержательной основы постановок балетмейстера с общим репертуаром казахского хореографического искусства. Полученные результаты свидетельствуют о том, что творчество

О.В. Всеволодской-Голушкевич послужило мощным импульсом для нового поколения постановщиков. Деятельность хореографа стимулировала интерес молодых специалистов к глубокому изучению аутентичной этнической культуры как источника художественных идей и концептуальных смыслов для новых произведений.

Применение структурно-семантического анализа позволило раскрыть характер и специфику интерпретационного подхода балетмейстера к репрезентации этнографического материала и философии этнической культуры в её постановках. Неоднозначное восприятие репертуара О.В. Всеволодской-Голушкевич современниками обусловлено и тем, что в советский период на казахстанской сцене доминировали преимущественно бессюжетные танцевальные формы. Фокус в них смещался на техническую сторону исполнения и универсальную хореографическую лексику, зачастую оторванную от глубоких этнических традиций, ментальности и духовных основ степного народа. Системно-структурный метод послужил базисом для научно-теоретического обоснования специфики творчества балетмейстера в «казахстанский период».

Материалами для проведения исследования послужили научные

труды и публикации казахстанских исследователей: Т.О. Ізім, А.К. Кульбековой, Г.Т. Джумасеитовой, Г.Ю. Саитовой, А.Т. Молдахметовой, А.Ж. Танбаевой, А.И. Кенжетаевой, Б.С. Тлеубаевой, А.Е. Кусановой, С.А. Бакировой; монографии и книги У.Д. Джанибекова, О.В. Всеволодской-Голушкевич, А.С. Сейдибек, Б.И. Каракулова. В научный оборот были взяты современные публикации зарубежных исследователей Н. Шолма-Мейсон, Д. Нырамукамы, Д. Роу, а также видеоматериалы и архив Государственного ансамбля народного танца «Алтынай» (ГАНТ «Алтынай»), личный архив.

Обзор литературы по теме. Первые научные материалы, связанные с творчеством О.В. Всеволодской-Голушкевич, появились в начале 2000-х гг.: труд А.К. Кульбековой «Теория и методика преподавания казахского народного танца в вузах культуры и искусств» (2001), затем работа Т.О. Ізім «Қазақ биінің даму белестері (Мемлекеттік “Салтанат” және “Алтынай” би ансамбльдерінің шығармашылығы негізінде)» (2005). В работах А.Б. Шанкибаевой «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств» (2006) и А.Т. Молдахметовой «Режиссерская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX – начала XXI века» (2020) рассматриваются историко-теоретические основы

ранних форм танцевальной культуры Казахстана с опорой на исследования О.В. Всеволодской-Голушкевич. Следует отметить, что сегодня ни одно исследование, посвященное казахскому танцу, не обходится без обращения к творческому и научному наследию балетмейстера. Фундаментальные труды О.В. Всеволодской-Голушкевич «Пять казахских танцев» (1988), «Школа казахского танца» (1994) и «Бақсы ойыны» (1996) стали незаменимыми для исследователей и специалистов по национальной хореографии. Думается, что причиной такого признания балетмейстера является её человечески окрашенное отношение к любимому делу. По очень ёмкому признанию У.Д. Джанибекова, «Ольгу Всеволодовну отличало высокое понимание того, что в танцах проявляются ярко выраженный индивидуализм, душевный порыв, пластика, национальные черты народа, которые сами по себе могут послужить толчком для появления интересного постановочного решения» (Джанибеков 1996, 7).

Анализ научных материалов по казахскому танцевальному искусству позволил установить ряд научных публикаций, отражающих творчество балетмейстера, среди которых можно назвать труды последних пяти лет таких авторов, как Г.Ю. Саитова, Г.Т. Джумасеитова, К.Д. Айткалиева, А.Ж.

Танбаева, А.И. Кенжетаетаева, Т.М. Амреева.

В одной из своих работ автор статьи отметила, что «...из-за отсутствия специализированных национальных танцевальных школ, казахский танец мог быть сохранен только в быту и повседневной жизни самого народа, а также первыми талантливыми самородками» (Kulbekova et al. 2019, 71).

Исследования А.И. Кенжетаетовой, К.Д. Айткалиевой, Т.М. Амреевой посвящены изучению опыта специалистов, балетмейстеров и педагогов по казахскому танцу, сгенерированном на исполнительском мастерстве, где посредством историко-теоретического и типологического подходов авторы обратились к наследию казахского танца, в том числе танцам О.В. Всеволодской-Голушкевич (Kenzhetaeva et al. 2023). В ходе исследования был проведен обзор научных публикаций зарубежных авторов, так или иначе связанных с рассматриваемой проблемой. В частности, исследователи отмечают, что «фольклорный материал, включая народные танцы, является одним из перспективных средств воспитания... его хореографическая интерпретация обеспечивает творческий подход к изложению сюжета и эмоций» (Pyzhianova et al. 2020, 257). В данном контексте творчество О.В. Всеволодской-Голушкевич мы

рассмотрели с позиции танцевальной лексики и идейного содержания, а также режиссерской интерпретации и междисциплинарно-культурологического анализа.

Хореографическая наука Казахстана, начиная с фундаментальных исследований первого балетоведа Казахстана Л.П. Сарыновой («Казахский балетный театр (исторический очерк)», 1964) и Д.Т. Абирова («Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене», 1979), в дальнейшем пополнилась диссертационными работами С.Б. Жукеновой («Социально-педагогические факторы развития самостоятельного хореографического искусства в Казахстане», 1991), А.А. Жолтаевой («Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования», 1997), Г.Т. Джумасеитовой («Казахский балетный театр 1975–1995 гг. Соотношение традиционных и новаторских приемов в балетмейстерском искусстве», 1999), С.Ш. Тлеубаева («Танцевально-игровая культура (генезис, традиции и пути их возрождения)», 2000), которые были обращены к исследованию казахского танца и национальной хореографии.

В работе были использованы результаты и материалы современных зарубежных исследований. Например, Д. Роу (Великобритания)

рассматривает трансформационные методы к сохранению культурных традиций в современном обществе. Автор предлагает идею, где достижения культурного разнообразия и ценностей современной жизни следует воспринимать как опыт прошлого. Исследователь считает, что «нынешний интерес к фольклору адаптирует, реконструирует и создает новую модель познания обществом своих истоков» (Rowe 2025, 575).

Угандийский исследователь Д. Ныирамукама считает: «Фольклор, как неотъемлемая часть культурного наследия, продолжает оказывать влияние на современное общество благодаря своей роли в сохранении традиций, формировании культурной идентичности и укреплении сплоченности сообщества» (Nyiramukama 2025, 33). Исследователь рассматривает историческое значение национальной культуры и фольклора, методы передачи, сохранения и их эволюции в ответ на социальные изменения в современном обществе.

Позиция авторов близка нашим взглядам, особенно в обосновании неизменной актуальности аутентичной культуры в современном обществе, так как фольклор нации, исторически сложившаяся традиционная культура этноса преемственно соединяет прошлое и настоящее, является той отправной точкой, которая отличает

одну культуру от другой в огромном многонациональном мире. Сохранение традиционной танцевальной культуры этноса сегодня – это свидетельство зрелости отношения современного общества к своим истокам и этнической культуре.

Британский исследователь и археолог Н. Шолма-Мейсон в работе «Of Dancing and Drinking Stones: New Perspectives on the Folklore of Orcadian Megaliths» («О танцующих и пьющих камнях: новые взгляды на фольклор оркадийских мегалитов») рассматривает проблему сохранения образов прошлых эпох в традиционной культуре. На наш взгляд, исследование имеет универсальный характер и сопоставимо с подходами в изучении казахского танца. Например, если в концепции О.В. Всеволодской-Голушкевич ментально-духовное богатство этноса кодируется посредством пластики и кинетического танцевального компонента, то Н. Шолма-Мейсон рассматривает проблему на стыке археологии и устного нарратива на примере фольклора Оркнейских островов и раскрывает разнообразие коллективных воспоминаний, запечатленных в образах каменных изваяний (Scholma-Mason 2025). Сравнительный анализ подходов Н. Шолма-Мейсон и О.В. Всеволодской-Голушкевич доказывает, как следование разным дисциплинам –

антропологии и хореографии – приводит к пониманию единой онтологической сути. Их междисциплинарный синтез выступает репрезентативным научно-методическим материалом для глубокого познания структуры традиционной культуры.

Результаты исследования.

Опираясь на данные этнографии, можно познать прошлую жизнь народа, обычаи, нравы, культуру, характер искусства, морально-этнические свойства и все, что составляет исторический облик народа как самобытного этнографического феномена. Как писал А.С. Сейдибек, «Это не только вехи преодоленного маршрута, но и кладезь жизнедеятельности, приобретённого многими поколениями и передаваемого по эстафете исторического времени» (Сейдибек 2012, 212). Все эти этнографические признаки присущи творчеству О.В. Всеволодской-Голушкевич, именно они характеризуют её методологию исследования казахского танца и воссоздания традиций этноса на сцене. С другой стороны, творческий почерк О.В. Всеволодской-Голушкевич характеризует новаторский подход к возрождению казахского танца. Успех московского хореографа стал возможен благодаря глубокой интеграции в местную среду и бережной адаптации танца с опорой

на древние корни аутентичной культуры, а также на солидный опыт, уже накопленный к тому времени казахстанскими балетмейстерами (Ш.Б. Жиенкулова, Д.Т. Абилов, З.М. Райбаев, Б.Г. Аюханов, М.Ж. Тлеубаев, Ж.К. Байдаралин) и специалистами (Г.Н. Бейсенова, Г.А. Орумбаева).

Безусловно, она действовала не в одиночку. Ей оказывали поддержку единомышленники, искренне преданные идеям возрождения и сохранения национальной танцевальной культуры в этот непростой исторический период. «Для возрождения народной памяти и обращения к национальному искусству, видам промыслов в советский период Казахстану пришлось пережить не один катаклизм, потребовалось много сил и упорства» (Сейдибек 2012, 216). Огромная заслуга в возрождении и сохранении казахской национальной культуры принадлежит выдающемуся историку, этнографу и государственному деятелю Узбеки Джанибековичу Джанибекову. Благодаря его инициативе в 1981 году при Республиканском музее народных инструментов имени Ыхласа был создан фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген» (ныне «Сазген сазы»). Позже, в 1985 году, при Алматинской областной филармонии имени Суюнбая одновременно появились фольклорный ансамбль «Адырна»,

инструментальный коллектив «Аркас» и ансамбль народного танца «Алтынай». Все эти творческие коллективы стали зримым воплощением и образцом возрождения духовного наследия казахского общества.

У.Д. Джанибеков неустанно занимался фундаментальными исследованиями этнической культуры казахов, где определенное место занимал его собственный наблюдательский опыт, который у будущего крупного ученого и государственного деятеля накапливался с самого детства. Так, находясь в поиске единомышленников, он начал сотрудничать с О.В. Всеволодской-Голушкевич, доверив ей создание танцевального репертуара, основанного на фольклорном материале.

Только в конце 1990-х гг. традиционная танцевальная культура стала объектом исследований, общественность и специалисты-хореографы осознали, что творчество О.В. Всеволодской-Голушкевич является ярким примером бережного отношения, приумножения идеалов казахской этнической культуры и сценического воссоздания традиционной культуры с её ментальностью и духовностью. Наследие балетмейстера сыграло ключевую роль в дальнейшем идейно-содержательном измерении и

поступательном развитии казахского танца в профессиональном искусстве и обучении. В 1930-х гг. первая профессиональная танцовщица Казахстана **Ш.Б. Жиенкулова** заложила фундамент обучения казахскому танцу в хореографическом училище, сосредоточившись главным образом на разработке лексического материала. В дальнейшем первый казахский балетмейстер **Д.Т. Абиров** создал комплексные методики и лексическую базу как для женского, так и для мужского танца. В конце 1980-х гг. **О.В. Всеволодская-Голушкевич** своим примером бережного отношения к духовно-этническим ценностям народа научно обосновала и обогатила лексический арсенал, тем самым сформировала методологию казахского народного танца. Её книги и творческая деятельность наглядно продемонстрировали «путь изучения казахского танца», заложив прочную основу для научного познания национального танца.

О.В. Всеволодская-Голушкевич стала ключевым балетмейстером ансамбля «Алтынай», создав более тридцати постановок, среди которых: «Бастау», «Жезтырнақ», «Бақсы ойыны», «Сайыс», «Қылышпен би», «Келіншек», «Киіз басу», «Кербез биі», «Ақат», «Айда былпым», «Шалқыма», «Ырғақты», «Алқа-қотан» и другие хореографические композиции, основанные на историко-этнической

основе. Её миссия в «казахстанский период» заключалась в возрождении, сохранении и сценической интерпретации казахского народного танца, опираясь на историко-этнографические исследования.

Прежде чем приступить к постановочной работе и созданию оригинальных композиций, О.В. Всеволодская-Голушкевич выполняла масштабную научно-поисковую работу, изучала архивные материалы, устные первоисточники, художественные произведения классиков казахской прозы и поэзии. Она была поклонницей творчества и лирики Жубана Молдагалиева. Всю женскую пластику в своих танцах балетмейстер обязательно комментировала стихами и этим вдохновляла артистов: «... казашки – лозинки степные ...», «легка, как лучший аргамак, пленяя взгляды стройной статью» (Ж. Молдагалиев), «звон украшений, гордый взмах ресниц, так шла она – царицей из цариц» (Х. Ергалиев). Молодые артисты, воспитанные в рамках академических балетных традиций в Алматинском хореографическом училище и знавшие отчасти об истории Казахстана, и тем более, об уникальности этнической культуры казахов, с неподдельным удивлением слушали отрывки из стихов и литературных произведений из уст Ольги Всеволодовны. Она была истинным интеллектуалом и

вдумчивым исследователем уникальной, самобытной культуры казахов. В своей работе она мастерски применяла эпические сравнения, воссоздавая глубокую философию кочевников. Это были захватывающие моменты, когда человек неказахской национальности с искренним трепетом пыталась передать казахским артистам суть танца **«Кербез биі»**, она вдохновенно объясняла главную идею композиции, интерпретировала образ степной красавицы, цитируя: **«Кербез-ау, Ақ-Кербез, только рядом была бы такая, ты бы жил джигит, судьбе потакая...»**. «Кербез биі» (1985) стал основой женского лирического репертуара ансамбля с замысловатыми рисунками и лексикой танца. Так первоначальный рисунок и концовка танца были созданы в орнаментальном контексте «Қошқар мүйіз» (бараний рог), который несет в себе ментальный символ, отражающий национальную идентичность казахов, имеет философское значение, связанное с силой, изобилием и жизненной энергией. Данный структурно-танцевальный контекст стал новацией в сценической интерпретации и режиссуре; более того, танец был «задуман» автором на 9 девушек, что также было новаторством среди существовавших симметричных танцев. Как оказалось, «тоғыз» (число 9) было преднамеренным решением этнографа У.Д. Джанибекова и

балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич, так как у древних кочевников именно «девятка» символизировалась с удачей, несла защитную энергию и «оберегала» от зла. Лирический «Кербез биі» отличался неповторимой пластикой, рисунками, лексическим материалом и «народностью», посредством чего хореограф смогла передать характер девушки-кербез. В идеале, как пишет исследователь М.С. Курмангалиева, «девушки-кербез отличались красотой, мудростью, воинственностью и женственностью. Они были законодательницами моды и хранительницами женского начала. [...] Кербез – недостижимый идеал, оберег рода и семейного очага. Их качества в полной мере были воспеты в музыкальных образцах, в которых описывались красота, мудрость, изящество, отличительные черты внешности и особенности жизнеповеденческих стереотипов» (Курмангалиева 2019, 157).

Методологическими признаками казахского танца в этой композиции является образ казахской женщины с её укладом жизни, она прядет нить («ұршық»). Молодые женщины, выполняя работу по хозяйству, радуются бытию и пребывают в лирическом настроении и успокоении. Следует отметить, что знаменитое движение «бұраңбел» («гибкая талия») впервые появилось именно в «Кербез биі». Движение уникально по своей

природе и с исследовательской позиции. А именно, О.В. Всеволодская-Голушкевич является автором этого грациозного движения, без которого, фактически, не обходится ни один современный постановщик и урок казахского танца. А такие движения, как: «шолп-шолп» («всплески»), «ақ қайың» («береза»), «жүрдек аяқ» («оживленные и легкие движения ног») тоже впервые появились в этом танце и поражают выдумкой, фантазией автора, которая, не нарушая ментальную эстетику этнической культуры, обогатила лексический материал казахского танца. И это, безусловно, исторический факт и новаторство балетмейстера.

Более того, новаторство О.В. Всеволодской-Голушкевич можно было проследить в создании постановок исключительно на основе старинных народных мелодий, песен и кюев. Такой подход не был случайным: он стал закономерным результатом творческого союза с У.Д. Джанибековым, стремившимся воспеть аутентичную этническую культуру средствами танцевального искусства. Безусловно, О.В. Всеволодской-Голушкевич помогали в подборке музыкального материала и курировали данный процесс знатоки казахского народного творчества, однако балетмейстеру необходимо было понимать музыкальный фольклор, неквадратные нюансы мелодий кочевого народа, специфику

стиля, образных характеристик и пр. Поэтому она самостоятельно вникала и изучала народное творчество казахов. Музыка черпалась из книги А.В. Затаевича «1000 песен киргизского народа», изданной в 1925 году в Оренбурге, затем в 1931 году в Алматы («500 песен и кюев казахского народа»), в 1963 году в Москве («1000 песен казахского народа», второе издание). Материал, собранный А.В. Затаевичем в экспедициях по казахским аулам, стал основой танцевального репертуара ГАИТ «Алтынай». По мнению исследователей Г.Т. Джумасеитовой, Г.Ю. Саитовой и А.Ж. Танбаевой, новаторский подход О.В. Всеволодской-Голушкевич заключался «в воссоздании элементов этнического казахского танца на основе анализа петроглифов с их последующей интеграцией в современные хореографические постановки» (Tanbayeva et al. 2022, 7).

Освоенный из первых рук и прочувствованный балетмейстером трудовой процесс нашел отражение в самобытном танце «Киіз-басу» (1985 г.), который по сей день украшает репертуар ГАИТ «Алтынай» и изучается в качестве наследия казахского танца. В свое время композиция пользовалась огромным интересом у зрителей в сельских местностях, районах, которые несли артистам полевые цветы и благодарили за народное искусство.

Старшее поколение видело в концертных номерах О.В. Всеволодской-Голушкевич свою прожитую жизнь, трудовые процессы аулчан и картины бытия степняков-кочевников, где массовые мероприятия, совместный коллективный труд играли важную роль в их повседневной жизни. Коллективно-массовый танец «Киіз басу» представлял собой сюитную форму; циклический формат «Кеңес күй» – «Дайрабай» – «Кеңес күй» представлял контрастные по темпу, ритму и характеру самостоятельные части (в музыке) – эпизоды (в танце), объединенные общим художественным замыслом.

В аулах на трудовые мероприятия для придания празднику общей атмосферы всегда собиралось много народу. С доброй душой и искренними пожеланиями удачи разбрасывали шашу по поводу начала трудовой деятельности. Такие обрядовые процессы, как қырман майлау (праздник урожая), дүкен майлау (праздник открытия кузницы, мастерской), бие бау (начало сезона дойки кобылицы), жол аяқ (откочевка, проводы), всегда сопровождали крупные и малые события наших предков. «Главная суть заключалась в том, чтобы по какому бы поводу ни расстилали дастархан и ни устраивали шашу, у людей было радостное настроение, оставалось приятное впечатление. Это показатель того, что

труд в жизни человека занимал центральное место и любая работа доставляла удовольствие, она приносила радость» (Сейдибек 2012, 212).

У.Д. Джанибеков о совместной работе с О.В. Всеволодской-Голушкевич писал: «Однажды в ауле Умбеталы недалеко от Алматы мне довелось видеть, как она работает, собирая материалы, необходимые для восстановления старинных танцев. Хозяйке дома Жамал Кыргызбаевой, которая любезно принимала нас, было 90 лет, а Ольге Всеволодовне в ту пору шел 70-й год. Причем, Жамал-аже совершенно не говорила по-русски, а наша гостья не владела казахским языком. Мы были поражены, увидев, что буквально через 10 минут они, взявшись за руки, разучивали старинный танец. Это был «Киіз басу» (процесс кошмоваления) – народный танец, известный нам с детства, незаслуженно забытый за последние 50 лет» (Джанибеков 1996, 6). В композиции на основе танцевальных канонов, оригинальной хореографической лексики и художественной образности балетмейстер правдиво, не нарушая логики и последовательности действий в изготовлении кошмы «рассказала» о трудоёмком процессе кошмоваления, создала атмосферу коллективного труда в казахском ауле, где женщины и мужчины, наполненные жизненной силой и

радостью бытия, выполняли свои трудовые обязанности. Следует отметить, что именно с этой композиции авторы-составители Справочника по казахскому танцу Т.О. Ізім, А.А. Тати, А.К. Кульбекова, А.А. Садыкова, А.Ш. Шамшиев определили содержание раздела трудового процесса «Киіз басу» и его последовательность: білек сыбану / засучивание рукавов; жүн сабау / взбивать шерсть палками; қопсыту / вытрясывать, трясти шерсть; жүн туту / перебирать шерсть; ою салу / накладывать орнамент; су себу / разбрызгивать воду; білектеу / прокатывать кошму локтевой частью рук; шынтақтау / утрамбовывать кошму локтями; жұдырықтау / утрамбовывать кошму кулаками; байлау / завязывать; тебу / прокатывать кошму ногами; таптау / трамбовать кошму ногами (притопами) (Ізім и др. 2021, 32).

Композиция «Бақсы ойыны» является своеобразной визитной карточкой творчества О.В. Всеволодской-Голушкевич. Это название балетмейстер выбрала и для своей знаменитой книги, сыгравшей непосредственную роль в теоретических обоснованиях сакральной культуры казахского этноса в научных трудах многих казахстанских исследователей. Танец «Бақсы ойыны» олицетворяет ранние танцевальные формы. Скорее, это действенно-танцевальное

воплощение шаманов-баксы, которое пришло к автору из познания исторических источников. Этой композиции очень точно, на наш взгляд, дала характеристику группа исследователей А.Ж. Танбаева, Г.Ю. Саитова, Г.Т. Джумасеитова: «В одном из лексических построений танцовщики буквально копируют наскальный петроглиф из ущелья Тамгалы. В нем отчетливо видны четыре фигуры, чьи переплетенные между собой руки вызывают к небу. Так, трое из парней, выстроившись в ряд и подняв ногу в положение *demi attitude tirbouchon*, одинаково занимают положение *épaulement effacé*, тогда как четвертый участник действия, не отрывая рук от остальных, в той же позе стоит, повернувшись в противоположную сторону. Столь интересное применение знаний, приобретенных в ходе исследовательской работы, несет в себе серьезный подход постановщика к поставленной задаче, и даёт понимание глубины её вовлечённости в процесс научных поисков» (Tanbayeva et al. 2022, 8).

О.В. Всеволодская-Голушкевич более 20 лет ездила по казахским степям и аулам, изучая культуру казахов, их быт, традиции, этнические особенности, фольклор, перечитала не один десяток искусствоведческой литературы в библиотеках Москвы, Санкт-Петербурга, Алматы, изучив буквально все, что связано с жизнью,

бытом и народными промыслами казахов.

Композиция-сюита «Қызғалдақ» по мотивам народной песни, менее известная зрителям, особенно молодому поколению, была создана О.В. Всеволодской-Голушкевич на сюжет народных преданий, некоторое время была в репертуаре и явилась «новым словом в казахской национальной хореографии» (Джанибеков 1996, 7). Хореографическая композиция несла в себе глубокий ритуально-циклический смысл, связанный с пробуждением природы: цветением тюльпанов на жайлау и мечтами народа о богатом урожае. Она отражала идеологию древнего этноса и была наполнена сюжетной основой. Однако со временем произведение исчезло из репертуара. Для зрителей 1980-х гг., привыкших к технически безупречному, но безликому исполнению, этот непривычный и самобытный танец оказался сложным для восприятия. Балетмейстер «выстроил» колонны из мужчин и женщин, идущих навстречу друг другу, таким образом аллегорично воплотив процесс кочевки. Точкой их схождения стало плодородное дерево, которое воспевали степняки-кочевники. После ритуального шествия на зрителя буквально обрушивался знаменитый кюй Түркеша «Көңіл ашар». В темпераментном массовом танце О.В.

Всеволодская-Голушкевич ярко передала безудержное веселье, силу и воинственный дух степняков.

В репертуаре ГАНТ «Алтынай» готовилась еще одна уникальная постановка, условно названная «Қазақша рок». О.В. Всеволодская-Голушкевич планировала новаторский синтез: самозабвенную пляску казахской молодежи под ритмы древних ударных инструментов (дабыл, дауылпаз, шындауыл, даңғыр, асатаяк, тұяқтас, қоңырау), объединенных с современными ритмами в стиле рок. Музыкальное сопровождение с элементами импровизации исполнял один музыкант – Максат Жусипалиев (Жусипали). Этот смелый жанровый эксперимент стал бы абсолютной новацией для зрителей и артистов. Однако, несмотря на то, что постановка была осуществлена, её премьера так и не состоялась.

Для нашего исследования представляет интерес тот факт, что У.Д. Джанибеков в предисловии к книге «Бақсы ойыны» отметил: «Другие задумки Ольги Всеволодовны, особенно по созданию на сцене образа легендарной кыпчакской танцовщицы Аппак в исполнении своей незаурядной ученицы, заслуженной артистки Казахской ССР Тойган Изимовой (Ізім), пляски пери – казахских русалок, а также танца для массовых народных праздников «Қазақша», остались

неосуществленными» (Джанибеков 1996, 7). Следует отметить, что постановка, которую У.Д. Джанибеков назвал «Қазақша» (по-казахски), была именно «Қазақша рок».

В казахстанском искусствоведении анализ режиссерской интерпретации казахского танца нашел отражение в трудах А.Е. Кусановой, Б.С. Тлеубаевой, Л.А. Николаевой и А.Б. Шанкибаевой, рассмотревших малые и крупные танцевальные формы. По мнению авторов, ключевым инструментом, определяющим уровень воплощения национального своеобразия, выступает мировоззрение хореографа и его способность к художественному переосмыслению. Данный процесс способствует обогащению национальной хореографии и сохранению её исторической идентичности (Kussanova et al. 2021). Разделяя данное утверждение, можно предположить, что для балетмейстера критически важны глубокие знания аутентично-традиционной культуры и духовных идеалов. Тонкое чутье народных мелодий, знание музыкальной специфики и понимание природы пластики позволяют передать колорит степного духа. Именно эта аутентичность в сочетании с мастерством интерпретации вызывает искренний восторг и чувство гордости у современного зрителя.

Мужской танец «Ырғақты» был поставлен О.В. Всеволодской-Голушкевич на народный күй

«Майдажал» в исполнении фольклорно - этнографического ансамбля «Адырна». У.Д. Джанибеков отмечал, что «сугубо на этнографической основе, с использованием рисунка, приемов и выразительных средств таких народных танцовщиков, как Шашубай Кошкарбаев, Жунусбек Жолдинов, Карсак Кобабаев, Аубакир Исмаилов еу (Всеволодской-Голушкевич) воссозданы забытые временем народные танцы “Кербез би”, “Шалқыма”, “Келіншек”, “Қылышпен би”, “Өрмек би”, “Айда былпым”, “Ырғақты»» (Джанибеков 1996, 7). Композиция направлена на репрезентацию ментального характера кочевников. Очевидно, балетмейстер руководствовалась теми же художественно-эстетическими принципами, что и при создании женского танца «Кербез биі» (ориентированного на раскрытие лирического женского образа), однако в «Ырғақты» хореограф поставила цель сформировать целостный художественно-сценический портрет джигита. В этом танце автором была разработана принципиально новая пластическая семантика. И здесь **оригинальные** движения, ходы и положения рук впоследствии существенно обогатили лексический арсенал мужского казахского танца. Композиционная структура, рассчитанная на четырех исполнителей-мужчин, выстроена на

принципах игрового состязания (соперничество в силе, конные скачки) и **смекалке** персонажей. Позже многие движения танца «Ырғақты» стали специфической характеристикой казахского мужского танца и определили методологическую основу его современного познания в целом. Такие положения рук, как «шаршы», «жоғары-төмен», «үшкүл», «сал-сері»; движения «мақтаншақ», «шығыр»; ходы «кекірейген», «кердендеу», «өкше қағыс», «сылқыма» стали результатом глубокой исследовательской работы хореографа. Однако противоречие этого феномена заключается в том, что сам танец из репертуара ГАНТ «Алтынай» бесследно исчез, в то время как основные движения танца «Ырғақты» сегодня представляют огромный интерес для исследователей и специалистов. Уникальные движения, безусловно, обогатили арсенал мужского танца. Только благодаря живой памяти первых артистов ансамбля и специалистов научно-методической лаборатории казахского национального танца эти движения были сохранены, зафиксированы и представляют учебный материал по казахскому танцу.

Известный казахстанский этнограф, искусствовед и общественный деятель А.С. Сейдибек в своих трудах отмечал: «Ритуалы

баксы, сватовство девушек, свадебные «Жар-жар» – все исполнялось в музыкально-танцевальном сопровождении, иначе быть не могло» (Сейдибек 2012, 455). Трудно не согласиться с данным утверждением. Постановка композиции «Жар-Жар» (на основе народной песни) в казахстанский период творчества О.В. Всеволодской-Голушкевич стала логическим продолжением танца «Қоштасу» (прощание невесты с подругами) Д.Т. Абирова, являющегося образцом казахского танцевального наследия. Композиция «Жар-Жар» должна была войти в основной репертуар ГАНТ «Алтынай», однако этого не произошло. По нашему мнению, художественные советы и представители культуры того периода, определявшие репертуарную политику молодого коллектива, недооценили значимость аутентичного фольклора, так как в условиях идеологической трансформации приоритет отдавался новым, модернизированным направлениям в искусстве, отвечавшим запросам социализации в современном казахстанском обществе.

В основу хореографической композиции «Жар-жар» О.В. Всеволодской-Голушкевич легли аутентичные свадебные ритуалы казахов. Посредством пластических решений балетмейстер трансформирует традиционный

поэтико-музыкальный айтыс между сторонами джигитов и девушек в динамичное танцевальное действие. Хореографическое полотно художественно воспроизводит предсвадебные хлопоты: процессия представителей невесты вместе с жаушы (сват, посланник жениха) с песнями приближается к аулу жениха. Односельчане, понимая, что сватовство прошло успешно, радостно осыпают гостей подарками, монетами и яркими шелковыми платками (обряд шашу). Вся атмосфера пронизана шутками, весельем, играми и знакомством. Кульминация драматургии наступает, когда среди общего веселья в центр выходит невеста. Её прощальный танец глубоко лиричен: движения передают светлую грусть девушки, покидающей отчий дом, её волнение перед началом новой жизни в семье мужа и прощание с юностью. Внезапно эту трогательную картину сменяет задорный танец жаушы. С домброй в руках, он озорными движениями и песней снимает напряжение присутствующих гостей, завершая композицию атмосферой всеобщей радости и ликования.

Идеологический курс того времени привел к тому, что в Казахстане оказались практически утраченными многие традиционно-ритуальные формы, включая обряд Қыз ұзату (проводы невесты). Многие обрядовые формы подверглись унификации, в

результате чего свадьбы стали проводиться по «советскому» образцу, народные обряды либо не соблюдались вовсе, либо носили исключительно поверхностный, символический характер. Поэтому, чтобы осознать художественную значимость хореографической композиции «Жар-Жар» и вклад балетмейстера в развитие традиционного танцевального искусства Казахстана, необходимо учитывать, что в казахском танцевальном искусстве новаторская трактовка подобных обрядовых сюжетов до сих пор не имела аналогов. Безусловно, обращение балетмейстера к данному материалу является не просто реконструкцией этнографического действия, а воссозданием традиций и древней культуры казахов.

«Традиционное искусство не развивалось само по себе, а находилось в зависимости от социальных нужд казахского общества, было связано с этногенетическими, общественно-экономическими и иными явлениями, с крупными историческими событиями становления искусства» (Каракулов 2003, 5). В ответ на культурные запросы общества в советском Казахстане особое внимание уделялось созданию произведений жизнеутверждающего характера, ориентированных на молодое поколение. Одной из таких ярких

работ стал «Қазақ вальсі» на музыку Латыфа Хамиди, блестяще воплощенный в хореографии легендарной танцовщицы Шары Жиенкуловой. В 1985 году она представила новую редакцию танца в Государственном ансамбле народного танца (ГАНТ) «Алтынай», что раскрыло её талант не только как выдающейся танцовщицы, но и как талантливого балетмейстера. Вальс прочно вошел в основной репертуар коллектива, до сих пор исполняется на концертах «Алтынай» и является одним из признанных образцов танцевального наследия. Танец, исполняемый девушками и юношами, наполнен выразительным рисунком и уникальной пластикой. Его отличает характерная стилистика Шары Жиенкуловой – специфические положения рук, ракурсы головы, направление взгляда и игра глаз. Однако даже в профессиональной среде мало кому известно, что в силу некоторых жизненных обстоятельств третью часть и кодую хореографической постановки (с момента «обхода» девушками стоящих на одном колене юношей), завершила О.В. Всеволодская-Голушкевич. Разумеется, это было сделано бережно, без нарушения общей концепции Шары Жиенкуловой и без претензий на соавторство.

Казахстанцы прекрасно знают этот вальс как знаменитое музыкально-поэтическое произведение на стихи

Сабита Муканова, однако в самой танцевальной постановке вокальное сопровождение не использовалось. На сцене звучала только **неповторимая музыка Латыфа Хамиди**, которая благодаря своей душевности и художественному языку завораживала зрителей без единого слова. Особую нежность вальсу придавали легкие, воздушные белые платья девушек и неповторимый стилизованный почерк Шары Жиенкуловой. Впоследствии эта инструментально-хореографическая композиция покорила и зарубежную аудиторию, получив признание в Италии, Бельгии, Турции, Вьетнаме, Непале, Индии, Лаосе, Украине, Узбекистане.

Многочисленные встречи со знатоками традиционной танцевальной культуры, выдающимися деятелями искусства, балетмейстерами Ш.Б. Жиенкуловой, Б.Г. Аюхановым, А. Исмаиловым, У.Д. Джанибековым позволили Ольге Всеволодовне освоить характерные черты, специфику и тонкие нюансы казахского танцевального и музыкального фольклора. Благодаря этому, подобный творческий опыт нашел свое место в её деятельности и ГАНТ «Алтынай».

Обсуждение результатов.
Концепция балетмейстерской деятельности О.В. Всеволодской-Голушкевич в «казахстанский период» обеспечивает комплексное понимание методологии

исследования казахской традиционной культуры и задает направления научно-творческого поиска для современного поколения специалистов. Созданные ею танцевальные композиции и движения, ставшие результатом глубокого изучения традиционной культуры и истории казахов, сегодня интегрированы в многоуровневый образовательный процесс по дисциплинам: «Казахский танец» (ТиПО), «Теория и методика преподавания казахского танца» (бакалавриат), «Современные тенденции развития национального танца» (магистратура) и «Онтология казахской традиционной культуры» (докторантура). Таким образом, осмысление этого наследия не может ограничиваться только описанием его многообразия, поскольку оно позволяет глубже понять историческое бытие и ментально-духовное богатство этноса.

Концептуальная основа исследования продиктована потребностью хореографического сообщества Казахстана в научно-теоретическом осмыслении этнической танцевальной культуры. Глубокое изучение методологии казахского танца необходимо как для его обогащения в сценическом формате, так и для углубления его содержательной основы. Познание танцевального искусства, помимо чувственного восприятия, требует

рационального подхода – логического анализа и теоретической рефлексии.

В ходе проведенного исследования были выработаны следующие положения:

1) Самобытность традиционной культуры обретает статус исторической памяти народа лишь тогда, когда современное общество воспринимает её как ориентир для развития основного вектора национального искусства. Сохранение чистоты танцевально-пластического языка так же значимо для культурной идентичности этноса, как бережное отношение к родному языку.

2) Современная хореографическая практика ориентирована на сценическое воплощение казахского танца в новых интерпретациях. В связи с этим возникает необходимость четкой дифференциации национальной хореографии на аутентичный традиционный народный танец и инновационные формы его сценического выражения.

3) Методология реконструкции казахского хореографического наследия, разработанная О.В. Всеволодской-Голушкевич, опирается на комплексный подход. Она включает системный анализ этнографических источников, музыкально-поэтического фольклора и ментальной символики. Фундаментом данного метода выступают полевые этнографические исследования, реконструкция

пластических мотивов и балетмейстерская интерпретация аутентичного материала.

4) Фундаментальное исследование архаических пластов казахской культуры, сохранившихся в исторической памяти этноса и синтезированных с другими формами общественного сознания, является необходимым условием для развития национальной хореографии. Такой научный и аналитический подход позволит уберечь глубинную народность сценического танца от нивелирования и передать аутентичное наследие последующим поколениям.

Заключение. Опыт и духовное наследие предшествующих поколений служат прочным концептуальным фундаментом для осмысления исторического пути казахского народа. Сохранение этнического «духа» и аутентичности танца базируется на научном анализе и реконструкции аутентичных форм в сценической стилизации. Многолетняя исследовательская и балетмейстерская практика О.В. Всеволодской-Голушкевич, бережная фиксация забытых пластических форм и их переосмысление стали прочным фундаментом для передачи национального хореографического наследия будущим поколениям и авторским почерком хореографа.

Традиционная культура и искусство народа, подобно

классическому наследию, вечно. Они выступают первоосновой национальной ментальности, которая формировала мировоззрение кочевников-степняков и продолжают оставаться важнейшим инструментом нравственного и культурного воспитания сегодня.

В исследовании впервые рассмотрены и подвергнуты научному анализу малоизвестные танцы балетмейстера, чем и обоснована новизна работы. На протяжении длительного периода (тридцать лет) постановки О.В. Всеволодской-Голушкевич, отличавшиеся исследовательской глубиной анализа, оставались недооцененными профессиональным сообществом. Однако новаторские методы и принципы хореографического воплощения, разработанные балетмейстером, предвосхитили свое время и сохраняют высокий теоретический и практический потенциал для нового поколения хореографов. Её вклад в развитие национальной хореографии остается неоспоримым.

Сегодня наследие О.В. Всеволодской-Голушкевич продолжает жить. Разработанная методология, уникальные хореографические композиции и созданные художественные образы по сей день занимают непосредственное место в репертуаре многих хореографических коллективов

Казахстана. В условиях глобализации эффективным инструментом аутентичная культура демонстрирует сохранения этнокультурного кода и высокую адаптивность, выступает консолидации общества, укрепляя связующим звеном между прошлым и чувство национальной настоящим, а также является принадлежности.

Список использованных источников:

1. Джанибеков, У.Д. 1996. «Слово об авторе книги “Баксы ойыны” (вместо предисловия)». В *Баксы ойыны*, автор О.В. Всеволодская-Голушкевич, 5–10. Алматы: Рауан.
2. Ізім, Т.О., А.А. Тати, А.К. Кульбекова, А.А. Садыкова, и А.Ш. Шамшиев. 2021. *Қазақ биі. Анықтамалық / Казахский танец. Справочник*. Нур-Султан: Казахская национальная академия хореографии.
3. Каракулов, Б.И. 2003. «Музыкальная письменность и современная казахская музыкальная культура». *Мегаполис*, 13 ноября, 5.
4. Кульбекова, А.К., и Т.О. Ізім. 2012. *Теория и методика преподавания казахского танца*. Астана.
5. Курмангалиева, М. С. 2019. «Образ “Кербез” в тенгрианском мировоззрении и музыкальном воплощении казахов». В *Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: Сборник статей VII Международной научно-практической конференции*, 157–162. Бишкек: Международный фонд исследования тенгри.
6. Сейдибек, А.С. 2012. *Мир казахов: Этнокультурологическое переосмысление*. Астана: Фолиант.
7. Kenzhetaeva, A., K. Aitkalieva, and T. Amreyeva. 2023. “Integration of Experience and Achievements in the Development of Performing Skills of Kazakh Dance in Higher Education Institutions of the Republic of Kazakhstan.” *Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 23 (1): 53–63. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.43859>
8. Kulbekova, A., S. Tleubayev, G. Bakirova, D. Kabdusova, B. Tleubayeva, and G. Mambetova. 2019. “Kazakh National Culture and Ceremonies as a Philosophy of Ethnic Identity.” *Opción* 35 (90-2): 67–85.
9. Kussanova, Anipa, Balzhan Tleubayeva, Lyudmila Nikolayeva, and Aliya Shankibayeva. 2021. “Director’s Interpretation of Kazakh Dance: Development Trajectories in the Perspective of Creativity”. *Creativity Studies* 14 (2): 535–48. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.14722>

10. Kashaka, Nyiramukama Diana. 2025. "The Role of Folklore in Modern Society." *IDOSR Journal of Arts and Management* 10 (1): 32–35. <https://doi.org/10.59298/IDOSRJAM/2025/101.323500>
11. Pyzhianova, N., S. Kutsenko, and P. Voloshyn. 2020. "The Role of Folk Dance in Formation of the Choreographer Creative Potential." *Amazonia Investiga* 9 (27): 252–259. <https://doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.27>
12. Rowe, Doc. 2025. "Tradition, Transmission, Transformation, and Trends: Historic and Contemporary Approaches to Our Cultural Traditions." *Folklore* 136 (4): 575–596. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2571343>
13. Scholma-Mason, Nela M.A. 2025. "Of Dancing and Drinking Stones: New Perspectives on the Folklore of Orcadian Megaliths." *Folklore* 136 (4): 652–675. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2556625>
14. Tanbayeva, A., G. Saitova, and G. Dzhumaseitova. 2022. "Russian Researcher of Kazakh Folk Dance O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich: The Search for the Reconstruction of Ethnic Dance." *Sciences of Europe* (94): 6–11. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6616379>

References:

1. Dzhaniybekov, U. D. 1996. "Slovo ob avtore knigi 'Baksy oyyny' (vmesto predisloviya)". In *Baksy oyyny*, avtor O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich, 5–10. Almaty: Rauan. (In Russ.). (In Russ.).
2. Izim, T. O., A. A. Tati, A. K. Kulbekova, A. A. Sadykova, and A. Sh. Shamshiev. 2021. *Qazaq bii. Anyqtamalyq / Kazakhskiy tanets. Spravochnik*. Nur-Sultan: Kazakhskaya natsional'naya akademiya khoreografii. (In Qazaq.).
3. Karakulov, B. I. 2003. "Muzykal'naya pis'mennost' i sovremennaya kazakhskaya muzykal'naya kul'tura". Megapolis, 13 noyabrya, 5. (In Russ.).
4. Kulbekova, A. K., i T. O. Izim. 2012. *Teoriya i metodika prepodavaniya kazakhskogo tantsa*. Astana. (In Russ.).
5. Kurmangalieva, M. S. 2019. "Obraz 'Kerbez' v tengrianskom mirovozzrenii i muzykal'nom voploshchenii kazakhov". V *Tengrianstvo i epicheskoye naslediyе narodov Evrazii: istoki i sovremennost': Sbornik statey VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*, 157–162. Bishkek: International Fund for Tengri Research. (In Russ.).
6. Sejdibek, A.S. 2012. *Mir kazakhov: Ehtnokul'turologicheskoe pereosmyslenie*. Astana: Foliant. (In Russ.).
7. Kenzhetaeva, A., K. Aitkalieva, and T. Amreyeva. 2023. "Integration of Experience and Achievements in the Development of Performing Skills of Kazakh Dance in Higher Education Institutions of the Republic of Kazakhstan."

- Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 23 (1): 53–63.
<https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.43859> (In Engl.).
8. Kulbekova, A., S. Tleubayev, G. Bakirova, D. Kabdusova, B. Tleubayeva, and G. Mambetova. 2019. "Kazakh National Culture and Ceremonies as a Philosophy of Ethnic Identity." *Opción* 35 (90-2): 67–85. (In Engl.).
 9. Kussanova, Anipa, Balzhan Tleubayeva, Lyudmila Nikolayeva, and Aliya Shankibayeva. 2021. "Director's Interpretation of Kazakh Dance: Development Trajectories in the Perspective of Creativity". *Creativity Studies* 14 (2): 535-48. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.14722> (In Engl.).
 10. Kashaka, Nyiramukama Diana. 2025. "The Role of Folklore in Modern Society." *IDOSR Journal of Arts and Management* 10 (1): 32–35. <https://doi.org/10.59298/IDOSRJAM/2025/101.323500> (In Engl.).
 11. Pyzhianova, N., S. Kutsenko, and P. Voloshyn. 2020. "The Role of Folk Dance in Formation of the Choreographer Creative Potential." *Amazonia Investiga* 9 (27): 252–259. <https://doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.27> (In Engl.).
 12. Rowe, Doc. 2025. "Tradition, Transmission, Transformation, and Trends: Historic and Contemporary Approaches to Our Cultural Traditions." *Folklore* 136 (4): 575–596. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2571343> (In Engl.).
 13. Scholma-Mason, Nela M.A. 2025. "Of Dancing and Drinking Stones: New Perspectives on the Folklore of Orcadian Megaliths." *Folklore* 136 (4): 652–675. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2556625> (In Engl.).
 14. Tanbayeva, A., G. Saitova, and G. Dzhumaseitova. 2022. "Russian Researcher of Kazakh Folk Dance O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich: The Search for the Reconstruction of Ethnic Dance." *Sciences of Europe* (94): 6–11. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6616379> (In Engl.).

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Кульбекова Айгуль Кенесовна – өнертану профессоры, педагогика ғылымдарының докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

Тел.: +7 701 331 80 11

Brief Information about the Author:

Kulbekova Aigul Kenesovna – professor, doctor of pedagogical sciences, Kazakh national academy of choreography, Astana, Kazakhstan.

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

Tel.: +7 701 331 80 11

Краткая информация об авторе:

Кульбекова Айгуль Кенесовна – профессор искусствоведения, доктор педагогических наук, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

Тел.: +7 701 331 80 11

МРНТИ 13.15.53
УДК 351.854

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.67

С.К. Шаймерденова ^{1*}

¹Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

ORCID ID: 0009-0002-7615-4973

E-mail: kairken.94@mail.ru

(Астана, Казахстан)

ФОРМИРОВАНИЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ КАЗАХСТАНА: КУЛЬТУРНЫЕ РЕСУРСЫ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ВЫЗОВЫ

Аннотация

В статье рассматриваются креативные индустрии как важный фактор трансформации современной экономики и формирования общества знаний. Цель исследования заключается в комплексном анализе современного состояния креативных индустрий в Казахстане, выявлении институциональных и экономических барьеров их развития, а также определении стратегических направлений формирования национальной модели креативной экономики. Методологическую основу работы составляет междисциплинарный подход, включающий методы статистического, институционального и сравнительного анализа, а также кейс-стади. Эмпирическую базу исследования составили статистические данные Бюро национальной статистики Республики Казахстан за 2019–2025 годы, аналитические отчёты международных организаций и нормативно-правовые документы. Результаты исследования показали, что креативные индустрии в Казахстане находятся на стадии институционального становления и характеризуются фрагментарностью инфраструктуры, недостаточной профессионализацией управления и ограниченной интеграцией в международные рынки. В то же время наблюдается рост цифровых форм культурного производства и повышение общественного статуса творческих профессий. Сделан вывод о необходимости институционализации отрасли, развития профессиональной инфраструктуры, реформирования образовательных программ и расширения международного сотрудничества. Реализация данных направлений позволит повысить экономическую эффективность креативного сектора и усилить культурную конкурентоспособность Казахстана.

Ключевые слова

креативные индустрии, креативное предпринимательство, культурные кластеры, Казахстан.

Для цитирования

Шаймерденова, С. 2026. Формирование креативной индустрии Казахстана: культурные ресурсы и институциональные вызовы. Научный журнал "Arts Academy", № 2(18): 67–90.

ҒТАХР 13.15.53
ӘЖ 351.854

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.67

С.Қ. Шаймерденова^{1*}

¹Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0009-0002-7615-4973

E-mail: kairken.94@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ: МӘДЕНИ РЕСУРСТАР ЖӘНЕ ИНСТИТУЦИОНАЛДЫҚ СЫН-ҚАТЕРЛЕР

Аннотация

Мақалада креативті индустриялардың заманауи экономиканы трансформациялаудағы және білімге негізделген қоғамды қалыптастырудағы маңызы қарастырылады.

Зерттеудің мақсаты – Қазақстандағы креативті индустриялардың қазіргі даму жағдайын кешенді талдау, олардың дамуына әсер ететін институционалдық және экономикалық кедергілерді анықтау, сондай-ақ ұлттық креативті экономика моделін қалыптастырудың стратегиялық бағыттарын айқындау. Зерттеудің әдіснамалық негізін статистикалық, институционалдық және салыстырмалы талдау әдістерін, сондай-ақ кейс-зерттеу әдісін біріктіретін пәнаралық тәсіл құрайды. Зерттеудің эмпирикалық базасы ретінде Қазақстан Республикасы Ұлттық статистика бюросының 2019–2025 жылдардағы ресми статистикалық деректері, халықаралық ұйымдардың талдамалық есептері және нормативтік-құқықтық құжаттар пайдаланылды. Зерттеу нәтижелері Қазақстандағы креативті индустриялардың институционалдық қалыптасу кезеңінде екенін және олардың инфрақұрылымдық жүйесінің жеткілікті деңгейде қалыптаспауы, басқару тетіктерінің кәсібилену деңгейінің төмендігі, сондай-ақ халықаралық креативті нарықтарға интеграциялану мүмкіндіктерінің шектеулілігімен сипатталатынын көрсетті. Сонымен қатар цифрлық мәдени өндірістің дамуы және шығармашылық кәсіптердің қоғамдық маңыздылығының артуы байқалады. Зерттеу қорытындысында саланы институционалдандыру, кәсіби инфрақұрылымды дамыту, білім беру бағдарламаларын жаңарту және халықаралық ынтымақтастықты кеңейту қажеттілігі негізделді. Бұл шараларды жүзеге асыру креативті сектордың экономикалық тиімділігін арттырып, Қазақстанның мәдени бәсекеге қабілеттілігін күшейтуге мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер

креативті индустриялар, креативті кәсіпкерлік, мәдени кластерлер, Қазақстан.

Дәйексөз үшін

Шаймерденова, С. 2026. Қазақстандағы креативті индустрияның қалыптасуы: мәдени ресурстар және институционалдық сын-қатерлер. Arts Academy ғылыми журналы №2(18): 67–90.

IRSTI 13.15.53
UDC 351.854

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.67

¹Kazakh National University of Arts named after Kulyash Bayseytova

ORCID ID: 0009-0002-7615-4973

E-mail: kairken.94@mail.ru

FORMATION OF THE CREATIVE INDUSTRY IN KAZAKHSTAN: CULTURAL RESOURCES AND INSTITUTIONAL CHALLENGES

Annotation

The article examines creative industries as an important driver of the transformation of the modern economy and the development of a knowledge-based society.

The aim of this study is to provide a comprehensive analysis of the current state of creative industries in Kazakhstan, identify institutional and economic barriers to their development, and determine strategic directions for forming a national model of the creative economy. The methodological framework is based on an interdisciplinary approach combining statistical, institutional, and comparative analyses together with case study methods. The empirical basis of the research consists of statistical data from the Bureau of National Statistics of the Republic of Kazakhstan for 2019–2025, analytical reports of international organizations, and regulatory documents. The results show that creative industries in Kazakhstan are still in the early stages of institutional development and are characterized by fragmented infrastructure, an insufficient level of professional management capacity, and limited integration into international markets. At the same time, there is a noticeable growth in digital cultural production and an increasing public recognition of creative professions. The study concludes that further development of the creative industries requires institutionalization of the sector, the formation of professional infrastructure, reform of educational programs, and expansion of international cooperation. Implementing these measures will enhance the economic performance of the creative sector and strengthen Kazakhstan's cultural competitiveness.

Key words

creative industries, creative entrepreneurship, cultural clusters, Kazakhstan.

Cite

Shaimerdenova, S. 2026. Formation of the creative industry in Kazakhstan: cultural resources and institutional challenges. Arts Academy Scientific Journal, no. 2(18): 67–90.

Введение. В условиях перехода к постиндустриальному обществу и формирования экономики знаний креативные индустрии становятся одним из ключевых факторов устойчивого развития государств. В международной исследовательской и управленческой практике данный сектор рассматривается как совокупность видов деятельности, основанных на производстве интеллектуального продукта, символических значений и актуального культурного контента, которые обладают высокой добавленной стоимостью и значительным экспортным потенциалом.

Особое место в этой структуре занимают креативные индустрии в сфере искусства и культуры (театр, хореография, музыкальная индустрия, изобразительное и цифровое искусство, дизайн, кинопроизводство). Согласно отчётам ЮНЕСКО¹ и ЮНКТАД², этот сектор демонстрирует стабильный рост даже в периоды глобальной экономической нестабильности, формируя новые форматы занятости, способствуя диверсификации рынков и укрепляя культурную идентичность государств.

Актуальность исследования обусловлена тем, что для Казахстана

вопрос перехода к модели развития, основанной на интеллектуальном и художественном капитале, приобретает стратегическое значение. В условиях глобализации именно креативные индустрии в сфере искусства и культуры становятся важнейшим инструментом повышения международной конкурентоспособности страны, развития человеческого потенциала и формирования позитивного имиджа государства на мировой арене.

Вместе с тем данный сектор в Казахстане находится на стадии институционального становления: отсутствует устойчивая инфраструктура, недостаточно сформированы механизмы поддержки творческого предпринимательства, наблюдается дефицит профессиональных управленческих, продюсерских и агентских практик, способных эффективно коммерциализировать художественный продукт.

Теоретическое осмысление креативных индустрий опирается на междисциплинарный подход, объединяющий экономику культуры, арт-менеджмент, социологию, искусствоведение и философию. Концепция культурного капитала Пьера Бурдьё позволяет

¹ ЮНЕСКО, *Изменение политики в области креативности: рассмотрение культуры как глобального общественного блага* (Париж: Издательство ЮНЕСКО, 2022).

² ЮНКТАД, *Перспективы креативной экономики на 2022 год* (Женева: Организация Объединённых Наций, 2022).

рассматривать креативные индустрии как поле символического производства, в котором художественные практики трансформируются в ценностный и экономический ресурс. Современные теории подчёркивают необходимость формирования экосистемного подхода, включающего эффективное взаимодействие государства, бизнеса, образовательных институций и профессиональных творческих сообществ.

Казахстан обладает значительным культурным и человеческим потенциалом, который ярко проявляется в динамичном развитии современной музыки, отечественного кинематографа, дизайна, хореографии, цифрового искусства и т. д. Однако существующие творческие практики в большинстве случаев по-прежнему функционируют вне логики индустриального производства и прозрачных рыночных механизмов, что существенно ограничивает их экономическую эффективность и международную интеграцию. В этой связи особую значимость приобретает комплексный анализ структурных барьеров, препятствующих трансформации индивидуальной художественной деятельности в полноценный, устойчивый сектор национальной индустрии культуры.

Целью настоящей статьи является комплексный анализ современного состояния креативных индустрий в

сфере искусства и культуры в Казахстане, выявление институциональных, экономических и социокультурных факторов, влияющих на их развитие, а также определение стратегических направлений формирования их национальной модели.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие задачи исследования:

- провести обзор существующих международных моделей развития креативных индустрий в сфере культуры и определить возможности их адаптации в казахстанском контексте;
- проанализировать статистические данные, характеризующие вклад креативного сектора в национальную экономику, а также рассмотреть успешные отечественные кейсы и проекты;
- выявить ключевые системные и институциональные ограничения, препятствующие развитию отрасли;
- разработать научно обоснованные рекомендации по формированию инфраструктуры и механизмов поддержки креативных индустрий в сфере искусства и культуры в Казахстане.

Научная новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении креативных индустрий как многоуровневой системы, связывающей художественное, культурное и экономическое

измерения, а также в адаптации теоретических моделей креативного предпринимательства к условиям современного казахстанского социокультурного пространства.

Теоретическая и практическая значимость работы определяется возможностью использования полученных результатов при разработке государственной культурной политики, модернизации образовательных программ в сфере арт-менеджмента и продюсирования, а также при создании стратегий развития творческого бизнеса. Таким образом, исследование направлено на формирование целостного научного представления о роли и перспективах креативных индустрий в Казахстане как одного из ключевых драйверов инновационного и культурного развития страны.

Материалы и методы исследования. Методологической основой исследования выступает междисциплинарный подход, сочетающий инструменты арт-менеджмента, социологии культуры и институциональной теории. Комплексность объекта исследования – креативных индустрий как культурно-экономического феномена – обусловила использование совокупности количественных и качественных методов.

Эмпирическую базу составили:

- статистические данные Бюро национальной статистики Республики Казахстан за 2019–2025 гг.;

- аналитические отчёты международных организаций, включая ЮНЕСКО и ЮНКТАД;

- нормативно-правовые акты Республики Казахстан в сфере культуры и креативных индустрий;

- экспертные публикации и научные исследования отечественных и зарубежных авторов;

- кейсы казахстанских проектов в сферах кино, цифровых медиа, музыкального производства и исполнительства.

Дополнительно были использованы данные открытых источников, отражающие динамику занятости, структуру добавленной стоимости и институциональные изменения в секторе.

Методы исследования:

- контент-анализ нормативных документов – для выявления институциональных механизмов регулирования креативных индустрий и оценки степени их правовой формализации;

- статистический анализ – для изучения динамики валовой добавленной стоимости (ВДС), доли креативного сектора в ВВП, структуры занятости и отраслевой дифференциации;

- сравнительный анализ – для сопоставления казахстанской модели развития креативных индустрий с

международными практиками (Великобритания, США, страны ЕС);

- метод кейс-стади (case study) – для анализа успешных примеров коммерциализации культурного и художественного продукта, а также выявления факторов их устойчивости;
- институциональный анализ – для определения структурных барьеров и оценки характера взаимодействия государства, творческого бизнеса и профессиональных сообществ;
- теоретико-концептуальный анализ – для адаптации зарубежных моделей креативного сектора к казахстанскому социокультурному контексту.

Применение комплексной методологии позволило рассмотреть креативные индустрии в сфере искусства и культуры как многоуровневую систему, гармонично включающую в себя экономическое, культурное и социальное измерения.

Обзор литературы по теме. Исследование креативных индустрий сформировалось на стыке арт-менеджмента, экономики культуры, урбанистики и теории инновационного развития. Генезис теоретического осмысления взаимосвязи искусства и экономических институтов восходит к середине XX века. Понятие «индустрия культуры» (*Kulturindustrie*) впервые было сформулировано представителями Франкфуртской

философской школы Т. Адорно и М. Хоркхаймером в фундаментальной работе «Диалектика просвещения» (1947). В их трактовке индустриализация культуры рассматривалась критически – как процесс тотальной коммодификации (превращения в товар) художественного творчества, развивающийся одновременно с феноменом массовой культуры. Согласно позиции авторов, в рамках культурной индустрии продукты искусства теряют свою содержательную онтологическую сущность и автономию, превращаясь в объект рыночного обмена, где ключевым критерием качества становится не художественная ценность, а объём инвестиций и производимый массовый эффект.

Формальное использование и закрепление современного термина «креативные индустрии» произошло в 1994 году, ознаменовав наступление цифровой эры в культурном производстве (Mooge 2014). Официальное институциональное признание данного термина связано с политикой правительства Великобритании конца 1990-х годов. Департамент цифровых технологий, культуры, СМИ и спорта Великобритании (DCMS) определил их как виды деятельности, берущие начало в индивидуальном творчестве, мастерстве и таланте, и имеющие потенциал создания национального

богатства и рабочих мест посредством генерации и эксплуатации интеллектуальной собственности.

Концептуальные основания теории креативного сектора были заложены в работах Джона Хокинса, который определил креативную экономику как систему производства и коммерциализации интеллектуального продукта, основанного на идеях и знаниях (2011). Согласно его подходу, ключевым фактором создания стоимости является интеллектуальная собственность, защищенная авторским правом.

Значительный вклад в развитие теории внес Ричард Флорида, разработавший концепцию «креативного класса» (2005). Он связывает экономический рост с концентрацией высокообразованных, творческих и инновационно ориентированных специалистов в городских агломерациях, особо подчеркивая роль открытой, толерантной и насыщенной культурной среды.

Социологическое и искусствоведческое измерение креативных индустрий глубоко раскрыто в трудах Пьера Бурдьё, который ввёл понятие культурного капитала и обосновал механизмы трансформации символических ресурсов в экономические: «Капитал... может выступать в трёх основных обликах: экономического капитала,

который непосредственно и напрямую конвертируется в деньги и институционализируется в форме прав собственности; культурного капитала, который при определённых условиях конвертируется в экономический капитал и может быть институционализирован в форме образовательных квалификаций; социального капитала, образованного социальными обязательствами...» (1986). Его теория поля позволяет рассматривать креативные индустрии как уникальное пространство взаимодействия художественных практик, социальных позиций авторов и рыночных механизмов.

В современной социологии культуры базовым ориентиром в этой области выступают труды Д. Хезмондалша (2019). В своём масштабном исследовании «Индустрии культуры» он рассматривает этот сектор как результат долгой коммодификации коммерческого культурного производства. Хезмондалш выделяет ключевые технологические и экономические предпосылки индустриализации искусства, среди которых: интенсивное развитие информационно-коммуникационных технологий и Интернета, масштабные инвестиции транснациональных корпораций в аудиовизуальный сектор, рост рекламного рынка и формирование специфического рынка творческого труда.

В современный период теоретический дискурс вокруг креативных индустрий заметно смещается от чисто утилитарных экономических моделей к концепциям «культурной экосистемы» и «устойчивого арт-менеджмента». Современные исследования также рассматривают культурное наследие как неотъемлемую часть культурных и креативных индустрий, подчёркивая, что устойчивое развитие сектора связано с внедрением инноваций, развитием культурного предпринимательства и формированием устойчивых моделей управления, способных повышать адаптивность культурных организаций к глобальным кризисам (Ost and Saleh 2021).

Процессы цифровизации исполнительских искусств и появление гибридных пространств (виртуальных галерей, цифрового театра) подробно анализируются А. Рэдклифф-Браун (2008). Здесь подчёркивается, что новые медиа меняют саму онтологию художественного жеста и восприятие искусства зрителем.

Международные институциональные подходы к классификации и измерению креативных индустрий представлены в докладах ЮНЕСКО³ и ЮНКТАД⁴. В

них креативная индустрия рассматривается как стратегический сектор устойчивого развития, способствующий росту занятости, экспорта и сохранению культурного разнообразия. В европейской исследовательской традиции акцент делается на кластерном и экосистемном подходах, предполагающих формирование креативных хабов, арт-резиденций и институциональной поддержки культурного предпринимательства. В британской модели креативные индустрии институционализированы через чёткую статистическую методику и систему государственной поддержки, что обеспечивает прозрачность и инвестиционную привлекательность отрасли.

В постсоветском пространстве исследование креативных индустрий долгое время носило преимущественно описательный характер и было сосредоточено на общих вопросах культурной политики. В контексте развивающихся рынков Центральной Азии и Казахстана выделяют феномен «постколониального арт-предпринимательства», описанный в работе А. Алиева (2024). Под этим термином понимается реконтекстуализация традиционных этнических кодов (ремёсел,

³ ЮНЕСКО, *Изменение политики в области креативности: рассмотрение культуры как глобального общественного блага.*

⁴ ЮНКТАД, *Перспективы креативной экономики на 2022 год.*

национальной музыки, орнаментики) через призму современного дизайна, актуального визуального искусства и поп-культуры.

В Казахстане научная дискуссия находится на стадии активного формирования; существующие работы затрагивают лишь отдельные аспекты – цифровизацию культуры, развитие арт-кластеров, предпринимательство в сфере искусства. Однако комплексный институциональный анализ креативных индустрий в сфере искусства и культуры с учётом национальной специфики остаётся недостаточно разработанным. Существует очевидная потребность в адаптации теоретических моделей и разработке методик количественной и качественной оценки вклада творческого сектора в социокультурную жизнь и экономику страны.

Результаты исследования. Проведённый анализ показал, что

креативные индустрии в сфере искусства и культуры в Казахстане находятся на стадии институционального становления и характеризуются высокой степенью фрагментарности. Несмотря на наличие значительного творческого потенциала и появление отдельных успешных международных проектов (в сфере музыки, независимого кино и дизайна), сектор пока не сформировался как целостная система с устойчивыми механизмами производства, продвижения и монетизации художественного продукта.

В Казахстане показатели вклада творческого сектора долгое время не имели чётко институционализированной методики расчёта, что свидетельствовало о недостаточной структурированности отрасли. В таблице 1 представлены обобщенные данные, отражающие динамику валовой добавленной стоимости (ВДС) креативного сектора.

Таблица 1. ВДС креативной экономики (в млрд тенге) и её доля в ВВП Казахстана (в %), 2019–2024

Год	ВДС креативного сектора (млрд тенге)	Доля в ВВП Казахстана (%)
2019	412.5	1.2
2020	389.1 (падение в пандемию)	1.1
2021	465.8	1.3
2022	520.4	1.4
2023	610.2	1.5
2024	725.6	1.7

Источник: Бюро национальной статистики Агентства по стратегическому планированию и реформам Республики Казахстан.

Анализ отечественных кейсов показал, что наиболее динамично развиваются направления, связанные с цифровыми технологиями, визуальным контентом и глобальными платформами распространения (стриминги, социальные медиа). Цифровые платформы сегодня выступают в роли ключевых инфраструктур, трансформирующих традиционные модели создания и распределения культурных ценностей. Современные исследования цифровой трансформации подчёркивают, что внедрение цифровых технологий сопровождается не только технологическими изменениями, но и перестройкой механизмов создания ценности, организационных моделей и способов взаимодействия организаций со своими аудиториями (Kraus et al. 2022; Münster et al. 2024). В сфере искусства данные процессы проявляются в формировании новых многосторонних арт-рынков, где взаимодействие между художником и аудиторией осуществляется без участия традиционных бюрократических или институциональных посредников.

Одним из фундаментальных преимуществ цифровизации является сравнительно низкий порог входа на международный рынок: цифровой художественный продукт (музыкальный трек, веб-сериал, цифровой дизайн) благодаря отсутствию необходимости

развёртывания физической инфраструктуры может сразу предлагаться глобальной аудитории с минимальными транзакционными издержками.

Это снижает барьеры для молодых казахстанских авторов и облегчает доступ к зарубежным потребителям. Кроме того, новые медиа обеспечивают прямую коммуникацию с аудиторией, что позволяет творческим командам получать оперативную обратную связь, адаптировать продуктные предложения и формировать устойчивые цифровые сообщества (фан-базы) без посредников в виде традиционных дистрибуторов или государственных медиа-агрегаторов. Благодаря сетевым эффектам, успешные казахстанские культурные продукты могут экспоненциально увеличивать свою аудиторию далеко за пределами географических границ страны, что усиливает их международную

конкурентоспособность. В то же время в ходе исследования был выявлен ряд системных ограничений, сдерживающих развитие креативных индустрий в сфере искусства и культуры в РК:

1. Отсутствие индустриальной инфраструктуры. Прослеживается дефицит оборудованных арт-пространств, резиденций, современных выставочных и концертных площадок в регионах.

2. Фрагментарность цепочки создания ценности. В большинстве случаев творческая деятельность в Казахстане функционирует как индивидуальная практика или краткосрочный проект, а не как часть системного производственного процесса.

3. Недостаточный уровень профессионализации управления. Наблюдается острый дефицит квалифицированных специалистов в области арт-менеджмента, независимого продюсирования, культурного маркетинга и управления интеллектуальной собственностью.

4. Слабое развитие агентской системы. В отличие от стран с развитой креативной индустрией, в Казахстане практически отсутствуют институты профессиональных агентов и дилеров, обеспечивающих системное продвижение авторов и их произведений.

5. Ограниченная интеграция в международные арт-рынки. Большая часть культурных проектов по-прежнему ориентирована исключительно на внутреннюю аудиторию, что существенно снижает их экономический и экспортный потенциал.

6. Неустойчивость моделей монетизации. Творческая деятельность часто воспринимается самими авторами и обществом как форма самореализации или «чистого призвания», а не как легитимная,

профессиональная экономическая практика.

Вместе с тем зафиксированы и позитивные тенденции:

- рост числа междисциплинарных образовательных программ на стыке искусства и бизнеса;
- активное локальное формирование креативных хабов, независимых галерей и профессиональных творческих союзов нового типа;
- повышение общественного и экономического статуса творческих профессий;
- интенсивное освоение цифровых форм культурного производства и дистрибуции.

Полученные результаты позволяют говорить о переходном характере современного этапа развития креативных индустрий в Казахстане – от модели изолированного индивидуального творчества к модели полноценного индустриального производства художественного и культурного продукта.

Обсуждение результатов.

Результаты исследования убедительно подтверждают, что ключевой проблемой развития креативных индустрий в Казахстане является не дефицит творческого потенциала или талантов, а отсутствие зрелых системных механизмов трансформации этого потенциала в устойчивый социокультурный и

экономический ресурс. В странах с развитыми индустриями культуры (Великобритания, США, Южная Корея) этот сектор функционирует как сложная, сбалансированная экосистема. Она включает в себя профильное бизнес-образование, развитую агентскую инфраструктуру, гибкие финансовые инструменты поддержки (венчурные фонды, гранты) и прозрачные рынки интеллектуальной собственности. Это полностью соответствует концепции Джона Хокинса, согласно которой основной ценностью в XXI веке становится идея, защищенная авторским правом, и механизмы её коммерциализации. Применение экосистемного подхода Хокинса к отечественной практике обнаруживает неравномерность девелопмента различных секторов. Наиболее адаптивным к сетевым механизмам оказался музыкальный рынок Казахстана, в частности сектор независимой музыки (*Qazaq Indie*) и жанр *Q-Pop*. Трансформация, начатая пионерами этого жанра – группой *Ninety One*, к 2026 году оформилась в автономную цифровую экосистему, выраженную в деятельности независимых музыкальных лейблов (например, *ANYZ*) и мультиплатформенных медиа-проектов, в частности, шоу *OYU*. Данные структуры функционируют не в рамках архаичной постсоветской модели («той-бизнес»), а как

полноценные продюсерские хабы полного цикла – от создания высокотехнологичного аудиовизуального контента до управления цифровой дистрибуцией и стримингом. Проекты типа *OYU Fest* демонстрируют эффективную коммерциализацию интеллектуальной собственности, превращая локальный музыкальный продукт в высоколиквидный международный актив.

В отличие от индустриальной модели, где ключевыми факторами выступали материальные ресурсы, в креативных индустриях центральное место занимает оригинальный замысел как нематериальный актив. Ценность создаётся не столько через физическое тиражирование, сколько через процессы творчества, уникальные инновации и символическое конструирование смыслов. В казахстанском контексте креативная деятельность в сфере искусства долгое время оставалась замкнутой внутри советской или ранней постсоветской парадигмы «культуры как дотационной сферы» или «творчества как чистого призвания». Для качественного скачка необходим ментальный и институциональный переход к парадигме «творчество как профессиональная индустриальная деятельность». Существенным фактором здесь выступает и проблема идентичности творческого субъекта.

Международный рынок сегодня ориентирован не просто на абстрактный продукт, но на уникальность личности автора как носителя определённого культурного нарратива и локальных ценностей.

Внеценовым эталоном такой персональной капитализации бренда на глобальном уровне является феномен Димаша Кудайбергенова. Его творческая стратегия демонстрирует, как уникальный вокальный феномен, синергетически объединённый с исполнением академических и традиционных казахских произведений, конвертирует национальную идентичность в глобальный символический и экономический капитал. Это требует от остальных казахстанских деятелей искусства освоения подобных зрелых стратегий самопрезентации и публичной коммуникации на мировых площадках.

С точки зрения теории культурного капитала Пьера Бурдьё (1986), главная задача для Казахстана сейчас заключается в конвертации накопленного символического ресурса (уникального историко-культурного наследия, этнокультурных кодов, традиционной музыки и ремёсел) в экономический капитал посредством выверенных институциональных механизмов. Эта интеграция традиций в поле актуального дизайна, кино и современной музыки (что

исследователи называют постколониальным арт-предпринимательством) позволяет создавать конкурентоспособный продукт, интересный глобальному зрителю.

Успешным примером институциональной конвертации наследия в рамках данной теории выступает многолетняя деятельность этно-фолк ансамбля «Туран». Участники коллектива первыми перевели аутентичное архаичное звучание редких кочевых инструментов (сазсырнай, шанкобыз, кыл-кобыз) и искусство горлового пения в формат концептуального этно-модернизма, востребованного крупнейшими мировыми концертными площадками.

Специфическим проявлением перформативного арт-предпринимательства стал проект домбриста и альпиниста Алибека Кайырбека. Его глобальная инициатива по исполнению культового кюя Курмангазы «Адай» на высочайших вершинах мира (Эльбрус, Килиманджаро) деконструирует привычные академические форматы репрезентации народной музыки. А. Кайырбек превращает традиционное исполнительство в кросс-функциональный продукт на стыке экстремального спорта, медиа-арта и культурного туризма, наглядно демонстрируя инструменты гибкой культурной дипломатии.

В секторе хореографии флагманом реконтекстуализации выступает театр «Астана Балет», где национальные пластические коды переосмысливаются в рамках неоклассического танца и контемпорари (балеты «*Шелковый путь*», «*Жеті қазына*», «*Алтын гүл*»). Международные исследования цифровизации нематериального культурного наследия подчёркивают, что современные цифровые технологии создают дополнительные возможности для документирования, сохранения и популяризации исполнительских практик, расширяя их доступность для мировой аудитории (Hou et al. 2022).

Локальная идентичность современных казахстанских эстрадных вокалистов-музыкантов, таких как *Yenlik, Alem, Aro*, становится их главным конкурентным преимуществом на мировых стриминговых площадках.

Важнейшим шагом на этом пути обновления искусства и культуры является радикальная трансформация образовательных программ в вузах искусств. Подготовка современных художников, дизайнеров, музыкантов и режиссеров должна обязательно включать в себя не только развитие узких художественных компетенций, но и формирование навыков проектного менеджмента, основ авторского права, финансовой грамотности, цифровых технологий и

международной коммуникации. Развитие сектора требует комплексного подхода, гармонично сочетающего государственную культурную политику, экономические стимулы и гибкие образовательные реформы. Запрос на специалистов нового типа остро фиксируется в сфере театрального искусства. Экспериментальные площадки, такие как арт-пространство «*Трансформа*», театр «*Артишок*», чьи постановки создаются на стыке перформанса, инклюзивных практик, иммерсивного театра и диджитал-арта, требуют междисциплинарных компетенций, находящихся на стыке режиссуры, IT-технологий и арт-менеджмента. Опыт данных независимых инициатив доказывает необходимость корреляции образовательных программ с реальными запросами рынка. Ответом на это со стороны академической среды стало открытие профильного направления «Креативный менеджмент» в Казахском национальном университете искусств имени Күләш Байсейітовой и Казахской национальной академии хореографии в г. Астана.

Для выявления специфики отечественной модели креативных индустрий целесообразно провести сопоставительный анализ казахстанской практики с устоявшимися мировыми стратегиями (моделями Великобритании, Южной

Кореи и США) по ключевым параметрам функционирования культурно-экономического поля.

1. Механизмы финансирования и государственного участия.

1.1. Зарубежный опыт. В *Великобритании* действует смешанная модель, где ключевым игроком выступает *Arts Council England*, распределяющий государственные гранты и средства Национальной лотереи по принципу «вытянутой руки» (независимость от политической конъюнктуры). В *Южной Корее* доминирует государственная модель: агентство *KOCCA* напрямую субсидирует экспортно-ориентированные секторы (К-Поп, дорамы). В *США* сектор полностью коммерциализирован и опирается на частные инвестиции, венчурные фонды и систему филантропических фондов.

1.2. Казахстанская практика. До недавнего времени отечественная модель характеризовалась гипертрофированным государственным патернализмом (прямое бюджетное финансирование государственных театров и филармоний). С принятием Закона 2026 года наметился дрейф в сторону южнокорейской модели с попыткой стимулирования частных инвестиций. Однако венчурные инструменты и грантовые системы поддержки независимого сектора (такого как арт-пространство «*Трансформа*» или

инди-лейблы) всё ещё находятся в зачаточном состоянии, что вынуждает независимых игроков опираться исключительно на краудфандинг и коммерческий самозакуп.

2. Структура производственных цепочек и дистрибуции.

2.1. Зарубежный опыт. Развитые рынки обладают жёстко структурированной агентской и дистрибьюторской сетью. В музыкальной индустрии *США и Великобритании* доминирует система мейджор-лейблов и развитых независимых сетей дистрибуции (например, *Believe, IDOL*), гарантирующих защиту авторских прав на глобальном уровне.

2.2. Казахстанская практика. Казахстан демонстрирует уникальный феномен «скачкообразного» развития, минуя этап создания классических институтов физической дистрибуции и переходя сразу в цифровой формат. Проект *OYU* и лейбл *ANYZ* фактически создали альтернативную медиа-инфраструктуру, которая заменяет собой традиционные институты продвижения. Тем не менее, в отличие от Южной Кореи, где экспорт контента системно поддерживается на государственном уровне (феномен *К-поп*), глобальный успех ведущих казахстанских амбассадоров (кейс Димаша Кудайбергенова или гастрольная география группы «Туран») пробивается на международный рынок

преимущественно за счет органического интереса аудитории и индивидуальных продюсерских решений, что подчёркивает необходимость институционализации экспортных цепочек под эгидой нового закона.

3. Интеграция национального компонента (Символический капитал).

3.1. Зарубежный опыт. *Южная Корея* успешно провела глобализацию локального контента через концепт «халлю» (корейская волна), где национальные элементы адаптированы под западные поп-стандарты. Западная модель (*Великобритания*) делает упор на мультикультурализм и инклюзивность, декоммерциализируя классическое наследие.

3.2. Казахстанская практика. В РК наблюдается становление подлинного постколониального арт-предпринимательства. Если государственные институты, например, «*Астана Балет*» используют стратегию высокотехнологичного синтеза традиций и неоклассики, а Алибек Кайырбек расширяет географию присутствия инструментального искусства через новые медиаформаты, то независимый сектор (*Qazaq Indie*) работает с национальной идентичностью на уровне глубинных смыслов и текстов. Это сближает казахстанский опыт с латиноамериканскими и

африканскими стратегиями деколонизации культуры, где локальный контекст противопоставляется глобальной унификации.

Заключение. Проведённое исследование показало, что креативные индустрии в сфере искусства и культуры в Казахстане находятся на важнейшем этапе перехода от фрагментарных форм активности к формированию системной индустриальной модели. Несмотря на высокий культурный потенциал, уникальный пласт исторического наследия и бурный рост независимых инициатив, отрасль креативной арт-индустрии всё ещё остро нуждается в устойчивой инфраструктуре, способной обеспечить регулярное воспроизводство, масштабирование и международную конкурентоспособность отечественного интеллектуального и художественного продукта.

Анализ теоретических подходов позволил интерпретировать креативные индустрии как специфическое культурно-экономическое поле, где ключевую роль играет трансформация символического капитала в реальный ресурс развития общества. В казахстанских реалиях этот процесс сдерживается инфраструктурной несформированностью цепочек.

Творческий труд всё ещё во многом индивидуализирован, тогда как (близкой к англо-американскому опыту), отечественная индустрия современная индустрия требует демонстрирует высокие темпы развитых профессиональных сетей, коммерциализации символического регламентированных процессов капитала. Кейсы мирового признания дистрибуции и устойчивых бизнес-Димаша Кудайбергенов, моделей. масштабирование этно-фолк

Сопоставительный анализ с традиций группой «Туран», а также международной практикой показал, новые перформативные медиа-что Казахстан формирует стратегии (проекты ОҮУ, арт-специфическую гибридную модель перформансы Алибека Кайырбека) развития креативного сектора. доказывают, что глубокая интеграция Сочетая элементы государственного национальных культурных кодов в регулирования (характерные для глобальный контекст является азиатской модели) с цифровой жизнеспособной стратегией автономией независимого сектора постсырьевого развития.

Таблица 2. Ключевые стратегические направления развития креативных индустрий в сфере искусства и культуры в Казахстане (с учётом компаративного анализа)

№	Направление	Основное содержание	Ожидаемые результаты
1	Институционализация отрасли	Формирование нормативно-правовой базы; запуск прозрачной системы статистического учёта; внедрение налоговых и финансовых механизмов поддержки на основе опыта агентств уровня КОССА и Arts Council.	Повышение прозрачности сектора; рост инвестиционной привлекательности; легитимация творческого бизнеса в национальной экономике.
2	Развитие профессиональной инфраструктуры	Создание сети независимых агентов, продюсерских центров, современных платформ дистрибуции контента (масштабирование опыта экосистем вроде ОҮУ / АНҮЗ) и	Профессионализация рынка; усиление коммерциализации творческих продуктов; выстраивание полноценных производственных цепочек.

		региональных арт-кластеров.	
3	Реформирование образовательных программ	Интеграция предпринимательских, управленческих, юридических и цифровых компетенций в систему подготовки кадров; масштабирование пилотных программ по типу «Креативная арт-индустрия» Казахской национальной академии хореографии.	Выпуск специалистов нового типа (арт-менеджеров, продюсеров); повышение конкурентоспособности казахстанских кадров на мировом рынке.
4	Международная интеграция	Активное участие в глобальных культурных сетях, выставках и биеннале; развитие копродукции; системный экспорт отечественных цифровых и сценических продуктов на мировые рынки с опорой на кейсы глобального продвижения брендов уровня <i>Димаша Кудайбергена</i> и ансамбля «Туран».	Расширение экспортного потенциала; усиление культурной дипломатии; повышение узнаваемости современного искусства Казахстана.

5	Формирование новой модели идентичности	Ориентация на ценностную коммуникацию с глобальной аудиторией через реконтекстуализацию национальных кодов и поддержку практик деколонизального арт-предпринимательства (медиа-перформансы, кросс-секторальные арт-инициативы).	Укрепление уникального культурного бренда страны; рост символического капитала Казахстана на международной арене.
---	---	---	---

Креативные индустрии в сфере искусства и культуры способны стать одним из ключевых драйверов постсырьевой трансформации и диверсификации экономики Казахстана. Важнейшим историческим шагом в этом направлении стало подписание Главой государства К.-Ж. К. Токаевым 18 марта 2026 года Закона Республики Казахстан «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам поддержки и развития креативных индустрий»¹⁶.

Данный документ официально выводит креативный сектор в ранг самостоятельной, экономически и стратегически важной отрасли. Закон существенно расширяет понятийный аппарат, вводит реестр представителей креативных индустрий, чётко разграничивает полномочия центральных и местных исполнительных органов, закрепляет права творческих работников и прописывает прозрачные механизмы привлечения частных инвестиций. Кроме того, предусмотрены действенные меры по вовлечению молодежи в творческое предпринимательство и оптимизировано использование инфраструктуры государственных учреждений культуры для нужд независимых креативных пространств. Реализация норм данного Закона призвана кардинально повысить конкурентоспособность отечественной культуры, обеспечить системное развитие креативных индустрий и способствовать

¹⁶ Закон Республики Казахстан «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам поддержки и развития креативных

индустрий», 18 марта 2026 г. Информационно-правовая система нормативных правовых актов Республики Казахстан «Әділет».

продвижению национальных предпосылки для формирования в ценностях в глобальном мире. Казахстане устойчивой креативной Системная институционализация, экосистемы, где уникальный профессионализация управления, творческий потенциал нации успешно глубокие образовательные реформы и трансформируется в социально и смелая международная интеграция экономически значимый культурный создают все необходимые продукт.

Список использованных источников:

1. Алиева, А. 2024. «Постколониальное предпринимательство в сфере искусства в Центральной Азии: переосмысление этнических кодов в современном дизайне». *Журнал культурного наследия и творческих индустрий* 12 (2): 145–159.
2. Рэдклифф-Браун, А.Р. 2008. «Взгляд Уайта на науку о культуре». *Личность. Культура. Общество* 10 (3–4 [42–43]): 75–86.
3. Хокинс, Джон. 2011. *Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги*. Перевод с английского И. Щербаковой. Москва: Классика-XXI.
4. Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. 1947. *Dialectic of Enlightenment*. Amsterdam: Querido.
5. Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by John G. Richardson, 241–258. New York: Greenwood Press.
6. Florida, Richard, and Jackson Scott. 2010. "Sonic City: The Evolving Economic Geography of the Music Industry." *Journal of Planning Education and Research* 29: 310–321. <https://doi.org/10.1177/0739456X09354453>
7. Hesmondhalgh, David. 2019. *The Cultural Industries*. 4th ed. London: Sage.
8. Hou, Yumeng, Sarah Kenderdine, Davide Picca, Mattia Egloff, and Alessandro Adamou. 2022. "Digitizing Intangible Cultural Heritage Embodied: State of the Art." *Journal on Computing and Cultural Heritage* 15. <https://doi.org/10.1145/3494837>
9. Kraus, Sascha, Paul Jones, Norbert Kailer, Astrid Weinmann, Natalia Chaparro-Banegas, and Norat Roig-Tierno. 2021. "Digital Transformation: An Overview of the Current State of the Art of Research." *SAGE Open* 11 (3).
10. Moore, Ieva. 2014. "Cultural and Creative Industries Concept: A Historical Perspective." *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 110: 738–746. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.12.918>

11. Münster, Sander, Ferdinand Maiwald, Isabella di Lenardo, Juha Henriksson, Antoine Isaac, Manuela Milica Graf, Clemens Beck, and Johan Oomen. 2024. "Artificial Intelligence for Digital Heritage Innovation: Setting up a R&D Agenda for Europe." *Heritage* 7 (2): 794–816. <https://doi.org/10.3390/heritage7020038>
12. Ost, Christophe, and Rami Saleh. 2021. "Cultural and Creative Sectors at a Crossroad: From a Mainstream Process towards an Active Engagement." *Built Heritage* 5 (14). <https://doi.org/10.1186/s43238-021-00032-y>

References:

1. Alieva, A. 2024. «Postkolonial'noe predprinimatel'stvo v sfere iskusstva v TSentral'noj Azii: pereosmyslenie ehnicheskikh kodov v sovremennom dizajne». *Zhurnal kul'turnogo naslediya i tvorcheskikh industriy* 12 (2): 145–159. (In Russ.).
2. Rehdikliff-Braun, A. R. 2008. «Vzglyad Uajta na nauku o kul'ture». *Lichnost': Kul'tura. Obshchestvo* 10 (3–4 [42–43]): 75–86. (In Russ.).
3. Khokins, Dzhon. 2011. *Kreativnaya ehkonomika. Kak prevratit' idei v den'gi*. Perevod s anglijskogo I. SHHerbakovoj. Moskva: Klassika-XXI. (In Russ.).
4. Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. 1947. *Dialectic of Enlightenment*. Amsterdam: Querido. (In Engl.).
5. Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by John G. Richardson, 241–258. New York: Greenwood Press. (In Engl.).
6. Florida, Richard, and Jackson Scott. 2010. "Sonic City: The Evolving Economic Geography of the Music Industry." *Journal of Planning Education and Research* 29: 310–321. <https://doi.org/10.1177/0739456X09354453> (In Engl.).
7. Hesmondhalgh, David. 2019. *The Cultural Industries*. 4th ed. London: Sage.
8. Hou, Yumeng, Sarah Kenderdine, Davide Picca, Mattia Egloff, and Alessandro Adamou. 2022. "Digitizing Intangible Cultural Heritage Embodied: State of the Art." *Journal on Computing and Cultural Heritage* 15. <https://doi.org/10.1145/3494837> (In Engl.).
9. Kraus, Sascha, Paul Jones, Norbert Kailer, Astrid Weinmann, Natalia Chaparro-Banegas, and Norat Roig-Tierno. 2021. "Digital Transformation: An Overview of the Current State of the Art of Research." *SAGE Open* 11 (3). (In Engl.).
10. Moore, Ieva. 2014. "Cultural and Creative Industries Concept: A Historical Perspective." *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 110: 738–746. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.12.918> (In Engl.).

11. Münster, Sander, Ferdinand Maiwald, Isabella di Lenardo, Juha Henriksson, Antoine Isaac, Manuela Milica Graf, Clemens Beck, and Johan Oomen. 2024. "Artificial Intelligence for Digital Heritage Innovation: Setting up a R&D Agenda for Europe." *Heritage* 7 (2): 794–816. <https://doi.org/10.3390/heritage7020038> (In Engl.).
12. Ost, Christophe, and Rami Saleh. 2021. "Cultural and Creative Sectors at a Crossroad: From a Mainstream Process towards an Active Engagement." *Built Heritage* 5 (14). <https://doi.org/10.1186/s43238-021-00032-y> (In Engl.).

Авторлар туралы қысқаша мәлімет:

Шаймерденова Сауле Каиркеновна – философия ғылымдарының кандидаты, «Операторлық өнер, дыбыс режиссурасы және арт-менеджмент» кафедрасының доценті, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан.

E-mail: kairken.94@mail.ru

Тел.: +7 707 859 88 00

Brief Information about the Authors:

Shaimerdenova Saule Kairkenovna – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of "Cinematography, Sound Engineering, and Art Management", Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova, Astana, Kazakhstan.

E-mail: kairken.94@mail.ru

Tel.: +7 707 859 88 00

Краткая информация об авторах:

Шаймерденова Сауле Каиркеновна – кандидат философских наук, доцент кафедры «Операторское искусство, звукорежиссура и арт-менеджмент», Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, г. Астана, Казахстан.

E-mail: kairken.94@mail.ru

Тел.: +7 707 859 88 00

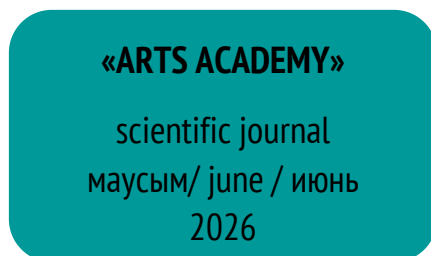
МАЗМҰНЫ / CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

1. **Ş. Filiz**
Ш. Филиз
A PERFORMATIVE ANALYSIS OF EXISTENTIAL “IN-BETWEENNESS” THROUGH THE THEATRICAL MATERIAL OF GOETHE’S FAUST
И. В. ГЁТЕНИҢ «ФАУСТ» ШЫҒАРМАСЫНЫҢ ТЕАТРЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫ НЕГІЗІНДЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛДЫҚ «АРАЛЫҚ БОЛМЫСТЫ» ПЕРФОРМАТИВТІК ТАЛДАУ
ПЕРФОРМАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО «МЕЖДУБЫТИЯ» НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ФАУСТА» И. В. ГЁТЕ 5

2. **Г.Ж. Кузбакова**
Г.Т. Акпарова
G.Zh. Kuzbakova
G.T. Akparova
МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОД В БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ РИКАРДО АМАРАНТЕ
РИКАРДО АМАРАНТЕ БАЛЕТ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ ИНТЕРМӘТІНДІЛІК МӘДЕНИ ТРАНСЛЯЦИЯ РЕТІНДЕ
MUSICAL INTERTEXTUALITY AS CULTURAL TRANSLATION IN RICARDO AMARANTE’S BALLET PRODUCTIONS 20

3. **А.К. Кульбекова**
А.К. Kulbekova
КАЗАХСКИЙ ТАНЕЦ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ ВСЕВОЛОДСКОЙ-ГОЛУШКЕВИЧ
ОЛЬГА ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ БИ

	KAZAKH DANCE IN THE WORKS OF OLGA VSEVOLODSKAYA-GOLUSHKEVICH	40
4. <i>С.К. Шаймерденова</i> <i>S.K. Shaimerdenova</i>	ФОРМИРОВАНИЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ КАЗАХСТАНА: КУЛЬТУРНЫЕ РЕСУРСЫ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ВЫЗОВЫ	
	ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ: МӘДЕНИ РЕСУРСТАР ЖӘНЕ ИНСТИТУЦИОНАЛДЫҚ СЫН-ҚАТЕРЛЕР	
	FORMATION OF THE CREATIVE INDUSTRY IN KAZAKHSTAN: CULTURAL RESOURCES AND INSTITUTIONAL CHALLENGES	67
Мазмұны/Contents/ Содержание		91



Пішім/ Format/ Формат 170x260.
Көлемі/ Scope/ Объём – 5,81 п.л.

Қазақ ұлттық хореография академиясы
Kazakh National Academy of Choreography
Казахская 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
artsacademy.kz