

ISSN 2523-4684
e-ISSN 2791-1241

ҒЫЛЫМИ
журналы

scientific
journal

научный
журнал

ARTS ACADEMY

3 (19) 2026

Қыркүйек 2026
September 2026
Сентябрь 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);

Сантова 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 Arabaev 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);

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

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

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

FTAXP 18.49.01
ӘОЖ 791.43

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.5

Ә. Д. Шорабек¹

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

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

С. Ә. Бәкірова^{2*}

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

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

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

Аңдатпа

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

Түйінді сөздер

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

Дәйексөз үшін

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

IRSTI 18.49.01
UDC 792.43

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.5

A. D. Shorabek¹

¹Niğde Ömer Halisdemir University

ORCID ID: 0000-0003-2596-2567

E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

(Niğde, Türkiye)

S. A. Bakirova^{2*}

²Kazakh National Women's Teacher Training University

ORCID ID: 0000-0002-7862-3238

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

(Almaty, Kazakhstan)

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

Abstract

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

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

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

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

Key words

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

Cite

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

МРНТИ 18.49.01

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.5

УДК 792.43

А. Д. Шорабек¹

¹ Университет имени Омера Халисдемира в Нигде

ORCID ID: 0000-0003-2596-2567

E-mail: shorabekadilkhan@gmail.com

(Нийде, Турция)

С. А. Бакирова^{2*}

² Казахский национальный женский педагогический университет

ORCID ID: 0000-0002-7862-3238

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

(Алматы, Казахстан)

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

Аннотация

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

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

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

Ключевые слова

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

Для цитирования

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

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

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

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

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

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

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

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

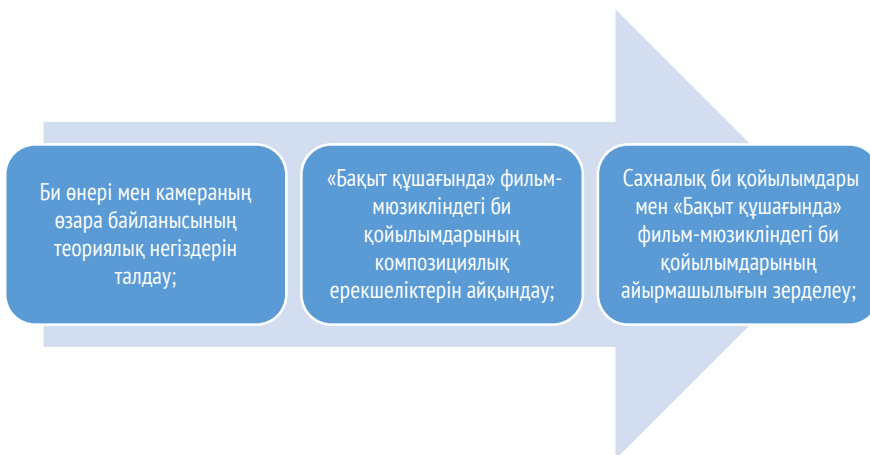
Мұндай тәжірибелердің алғашқы үлгілерін Ж. Мельестің фильмдерінен көруге болады. 1966 жылы Т. Браун проектормен билеу арқылы өзінің қимылдарын қабырғаға проекциялаған (Schmidt 1991, 97). 1970 жылы Х. Манен *Twice* шығармасында алдын ала жазылған бейнені сахнада орындаумен қатар, экранда көрсеткен (Schmidt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

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

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

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

Кесте 1. Зерттеу міндеттері



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

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

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

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

Фильмдегі хореографиялық композицияны құруда экран кеңістігінің мүмкіндіктері қалай ескерілді?

Кейіпкерлер мен бишілердің кадр ішіндегі орналасуын жоспарлауда қандай қағидаларға сүйендіңіз?

Би қимылдары арқылы кейіпкердің образын, көңіл күйін және эмоциялық

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

жағдайын экранда жеткізудің қандай тәсілдерін қолдандыңыз?

Осы фильмде би мен камераның өзара байланысы қалай құрылды?

Камераға түсіру барысында хореографияны кадрға бейімдеу үшін қандай өзгерістер енгізілді?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

жаңа формада көрсетіледі деп тұжырымдайды» (Fernandes 2019).

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

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

Сахнадағы бидің экранда көрсетілгенде өзгеріске ұшырауы 1-диаграммада көрсетілген.

Диаграмма 1. Сахналық және экрандық бидің композициялық ерекшеліктері



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

Деректік түрінде хореографиялық қойылымдар камера арқылы жазылып,

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

Кесте 2. Экран кеңістігіндегі хореография өнерінің даму тарихы

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кесте 3. Сұхбат деректерін тақырыптық кодтау нәтижелері

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

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

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

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

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

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

көркемдік идеясын жеткізу болғанын көрсетті.

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

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

Би сахналарының камераға бейімделуі. Талдау барысында экрандық хореографияның маңызды

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

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

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

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

қарым-қатынасты көрсету маңызды болды» деп түсіндіреді.

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

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

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

кинематографиядағы образ жасаудың маңызды элементтерінің бірі болып табылады.

Камералық және монтаждық шешімдердің көркемдік қызметі.

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

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



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

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

Камераға түсіру жоспары фильмдегі би композициясын қабылдауға әртүрлі деңгейде әсер

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

Сұхбат барысында монтаждық фильмдегі хореографиялық композицияны қабылдауға тікелей

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

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

Сұхбат нәтижелері экрандық хореографияның сахналық қойылымнан өзгеше қабылданатынын

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

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

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

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

References:

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

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

Авторлардың қосқан үлесі:

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

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

Contribution of the Authors:

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

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

Вклад авторов:

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

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

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

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

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

Краткая информация об авторе:

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

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

Brief Information about the Author:

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

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

МРНТИ 18.49.45

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.32

УДК 792.8:792.02:7.038.6

С. Д. Саттыбаева^{1*}

¹Казахская национальная академия хореографии

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

(Астана, Казахстан)

Н. Р. Ескендилов²

²Казахский национальный университет искусств имени Куляш

Байсеитовой

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685

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

(Астана, Казахстан)

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

Аннотация

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

Ключевые слова

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

Для цитирования

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

ҒТАХР 18.45.45

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.32

ӘЖ 792.8:792.02:7.038.6

С. Д. Саттыбаева^{1*}

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

Н. Р. Ескендіров²

²Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685

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

(Астана, Қазақстан)

«ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ» БАЛЕТІНДЕГІ СЦЕНОГРАФИЯНЫҢ КӨРКЕМ ТІЛІ

Аңдатпа

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

Түйінді сөздер

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

Дәйексөз үшін

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

IRSTI 18.45.45

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.32

UDC 792.8:792.02:7.038.6

S. D. Sattybayeva^{1*}

¹*Kazakh national academy of choreography*

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

N. R. Yeskendirov²

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

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685

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

(Astana, Kazakhstan)

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

Abstract

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

Key words

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

Cite

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

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

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

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

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

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

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

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

эпического материала на язык современного балетного театра.

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

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

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

Материалы и методы исследования.

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

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

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

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

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

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

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

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

Обзор литературы по теме.

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

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

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

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

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

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

или этнографическое воспроизведение.

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

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

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

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

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

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

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

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

Результаты исследования.

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

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

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

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

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

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

В балете введены эпизоды, отсутствующие в эпосе: состязание

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

суровость и визуальную тяжесть образа.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Обсуждение результатов.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список использованных источников:

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

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

References:

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

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

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

Вклад авторов:

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

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

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

Авторлардың үлесі:

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

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

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

Краткая информация об авторе:

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

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

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

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

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

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

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

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

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

Brief Information about the Author:

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

E-mail: saidochka.kst@mail.ru

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

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

МРНТИ 18.49.09
УДК 792.09

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.56

Г. Б. Абдрахман*

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru

(Алматы, Казахстан)

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

Аннотация

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

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

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

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

Ключевые слова

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

Для цитирования

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

ФТАХР 18.49.09

ӘОЖ 792.09

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.56

Г. Б. Әбдірахман*

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru

(Алматы, Қазақстан)

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

Аңдатпа

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

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

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

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

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

Түйінді сөздер

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

Дәйексөз үшін

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

IRSTI 18.49.09
UDC 792.09

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.56

G. B. Abdirakhman*

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru

(Almaty, Kazakhstan)

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

Abstract

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

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

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

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

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

Key words

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

Cite

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Материалы и методы исследования. Источниковую базу исследования составили ранее не

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

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

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

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

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

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

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

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

Обзор литературы по теме.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

тематизма, пластической организации и сценического действия.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

возникает особое лироэпическое качество драматургии.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

не в статике, а в процессе психологического развертывания.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

предполагаемой пластической природой сценического образа.

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

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

сценического существования персонажа.

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

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

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

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

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

драматургии центральным оказывается не героическое, а лирическое начало.

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

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

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

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

Обсуждение результатов.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список использованных источников

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

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

References:

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

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

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

Краткая информация об авторе:

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

E-mail: gulnarabd@mail.ru

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

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

E-mail: gulnarabd@mail.ru

Brief Information about the Author:

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

E-mail: gulnarabd@mail.ru

IRSTI 18.49:13.41
UDC 792.8:002

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.82

T. Zh. Moldalim^{1*}

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory

ORCID ID: 0000-0002-2007-0044

E-mail: togzhanmoldalim@gmail.com

(Almaty, Kazakhstan)

D. D. Urazymbetov²

²Kurmangazy Kazakh National Conservatory

ORCID ID: 0000-0001-8471-1405

E-mail: damir.urazymbetov@gmail.com

(Almaty, Kazakhstan)

PUBLISHING PRACTICES AS A TOOL FOR PROMOTING CHOREOGRAPHIC ART: A TYPOLOGICAL ANALYSIS

Abstract

This article examines publishing practices as a means of promoting Kazakhstan's choreographic art since the country gained independence. The study is prompted by the growing body of print and digital publications and the need to organise them into a coherent classification. It aims to identify the main types of publications and determine their role in preserving and popularising dance culture. The research combines typological and comparative approaches with structural and content analysis, descriptive and bibliographic methods, and synthesis.

Drawing on monographs, teaching manuals, reference works, periodicals, illustrated albums, promotional materials, and other publications, the study proposes an original typology based on differences in content and function. The identified publication types represent distinct ways of presenting and disseminating knowledge about choreographic art, thereby contributing to its preservation and promotion in cultural and educational contexts. The proposed typology can be used by public and private organisations when planning new publishing projects, organising library and archival collections, and conducting educational and research activities.

Key words

publishing practices, choreographic art, typological analysis, art promotion, cultural management.

Cite

Moldalim, T. Zh., Urazymbetov, D. D. 2026. Publishing practices as a tool for promoting choreographic art: a typological analysis. Arts Academy Scientific Journal, no. 3(19): 82–106

FTAXP 18.49:13.41

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.82

ӘОЖ 792.8:002

Т. Ж. Молдалім^{1*}

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ORCID ID: 0000-0002-2007-0044

E-mail: togzhanmoldalim@gmail.com

(Алматы, Қазақстан)

Д. Д. Уразымбетов²

²Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ORCID ID: 0000-0001-8471-1405

E-mail: damir.urazymbetov@gmail.com

(Алматы, Қазақстан)

ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕРДІ НАСИХАТТАУ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕГІ БАСПА ТӘЖІРИБЕЛЕРІ: ТИПОЛОГИЯЛЫҚ ТАЛДАУ

Аңдатпа

Мақала Тәуелсіздік кезеңіндегі Қазақстанның хореография өнерін насихаттау құралы ретіндегі баспа тәжірибелерін талдауға арналған. Зерттеудің өзектілігі баспа және электрондық жарияланымдар корпусының кеңеюімен, сондай-ақ оларды жүйелеу және типологиялау қажеттілігімен айқындалады. Жұмыстың мақсаты – жарияланымдардың негізгі түрлерін анықтау және олардың би мәдениетін сақтау мен кеңінен танытудағы қызметтерін айқындау. Осы мақсатқа жету үшін типологиялық, салыстырмалы, құрылымдық-мазмұндық, сипаттамалық, библиографиялық әдістер, сондай-ақ жинақтау әдісі қолданылды.

Монографияларды, оқу құралдарын, анықтамалықтарды, мерзімді, альбомдық, жарнамалық және өзге де басылымдарды талдау негізінде олардың мазмұны мен функционалдық мақсатына қарай баспа өнімдерінің авторлық типологиясы ұсынылды. Анықталған жарияланым түрлері хореография өнері туралы білімді ұсыну мен таратудың түрлі формалары ретінде қарастырылып, оның мәдени және білім беру кеңістігінде сақталуы мен насихатталуына ықпал етеді. артуына және ілгерілетілуіне ықпал етуі мүмкін. Зерттеудің практикалық маңызы ұсынылған типологияны мемлекеттік және жекеменшік ұйымдардың жаңа баспа жобаларын жоспарлауында, кітапхана және мұрағат қорларын жүйелеуде, сондай-ақ білім беру және ғылыми-зерттеу қызметінде қолдану мүмкіндігімен айқындалады.

Түйінді сөздер

баспа тәжірибелері, хореографиялық өнер, типологиялық талдау, өнерді насихаттау, мәдениет менеджменті.

Дәйексөз үшін

Молдалім, Т. Ж., Уразымбетов, Д. Д. 2026. Хореографиялық өнерді насихаттау құралы ретіндегі баспа тәжірибелері: типологиялық талдау. Arts Academy ғылыми журналы №3(19): 82–106.

МРНТИ 18.49:13.41
УДК 792.8:002

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.82

Т. Ж. Молдалим^{1*}

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

ORCID ID: 0000-0002-2007-0044

E-mail: togzhanmoldalim@gmail.com

(Алматы, Казахстан)

Д. Д. Уразымбетов²

²Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

ORCID ID 0000-0001-8471-1405

E-mail: damir.urazymbetov@gmail.com

(Алматы, Казахстан)

ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Аннотация

Статья посвящена анализу издательских практик как инструмента продвижения хореографического искусства Казахстана в эпоху Независимости. Актуальность исследования обусловлена расширением корпуса печатных и электронных публикаций и необходимостью их систематизации и типологизации. Цель работы заключается в выявлении основных типов публикаций и определении их функций в сохранении и популяризации танцевальной культуры. Для достижения цели применяются типологический, сравнительный, структурно-содержательный, описательный, библиографический методы, а также метод обобщения.

На основе анализа монографий, учебных пособий, справочных, периодических, альбомных, рекламных и других изданий предлагается авторская типология издательской продукции, основанная на дифференциации по содержанию и функциональному назначению. Выделенные типы публикаций рассматриваются как различные формы представления и распространения знаний о хореографическом искусстве, способствующие его сохранению и продвижению в культурном и образовательном пространстве. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения предложенной типологии при планировании новых издательских проектов государственных и частных организаций, систематизации библиотечных и архивных фондов, а также в образовательной и исследовательской деятельности.

Ключевые слова

издательские практики, хореографическое искусство, типологический анализ, продвижение искусства, культурный менеджмент.

Для цитирования

Moldalim, T. Zh., Urazymbetov, D. D. 2026. Publishing practices as a tool for promoting choreographic art: a typological analysis. Arts Academy Scientific Journal, no. 3(19): 82–106

Introduction. The development of choreographic art also entails the development of management practices in this field, including the publication of a wide range of materials. Publications associated with particular figures or events play an important role in preserving, representing and promoting dance culture. At the same time, they constitute historical documents that contribute to the preservation of collective memory, enable scholars and contemporary audiences to reflect on cultural processes, and shape scholarly and public understandings of choreography.

The management of cultural memory, the documentation of dance culture, and its representation through print or electronic publications constitute a distinct area of choreographic management. This area requires knowledge of the specific characteristics of dance practice, expertise in working with primary and archival sources, and an understanding of the publishing process, from design and typesetting to pre-press preparation and media promotion. Publications can engage both local and broader communities by bringing different forms of dance to public attention and addressing significant issues in the field.

It should be noted that the body of publications devoted to the history, theory and practice of choreography in Kazakhstan has not yet been subjected to comprehensive typological analysis.

Their structures and functions of these publications, as well as their place within the broader publishing landscape, remain insufficiently studied. At the same time, research into printed and electronic publications on choreographic art and education is increasingly relevant due to the growth in their number during the period of independence, the diversity of their genre and typological characteristics, and the absence of a unified, academically grounded framework for their analysis. Therefore, it is important to identify the types of publications that have emerged in Kazakhstan's choreographic field since independence and to examine their role in preserving and promoting the country's choreographic heritage.

The practical significance of this study therefore lies in the development of a typology that can be applied to the management of new publishing projects, the systematisation of archival and library collections, the teaching of publishing studies, and related areas.

Materials and methods of research.

The research materials comprise print and electronic publications by Kazakhstani authors on choreographic art. Their content was analysed, and the findings were synthesised to identify broader patterns. The study also draws on scholarly and journalistic sources addressing the theoretical and practical aspects of publishing and choreographic art.

Comparative, structural and content analysis were used to examine the selected publications, including their composition, thematic focus and editorial principles. Where appropriate, a descriptive method was employed to classify the publications typologically. The bibliographic method was used to analyse scholarly publications related to the research topic, assess the extent to which the subject has been studied, and identify the principal areas of research in the field. The method of generalisation enabled the findings from the analysis of different types of publications on choreography in Kazakhstan to be systematised and the main trends in this area to be identified.

The combination of the materials and methods employed made it possible to comprehensively examine the current state of publishing practices in the field of choreographic art in Kazakhstan from 1991 to 2026 and to identify the key characteristics of their development.

Literature review. A review of the literature devoted to the analysis of publications on choreography makes it possible to identify several interrelated areas of research, including typology and genre classification, the study of interviews as a means of documenting creative experience in various forms, and the consideration of the book as an object of study, among others. The international and Kazakhstani studies examined in the present research differ in their subject matter and methodological approaches; taken

together, however, they make it possible to identify the principal approaches to the study of publications related to the arts. As Chloe Preece et al. not, specialized academic outputs serve to “share a variety of perspectives on academic publishing... provide glimpse into current thinking on some of the most pressing and currents debates which are struggling with, for example: impact, originality bias, alienation, and the need for communities of thought (Preece et al. 2023, 841).

In her article, Susan Manning reflects on her research “journeys” and on her approaches to writing the history of modern dance. She emphasises that scholarship is shaped by changing sociopolitical contexts and by the rethinking of established canons: “Scholarship does not originate in a vacuum, but as a reflection of the historian’s own preoccupations and responses to her historical moment” (Manning 2025, 2). From this perspective, Manning traces the development of dance history towards the broader interdisciplinary field of dance studies, which provides a wider critical framework for examining the cultural contexts and processes that shape choreography. Particularly significant is her observation: “Sitting in the theater or in the screening room, I experienced the suturing of perceptual pleasure and intellectual challenge, an effect that still informs my sense of choreographic value” (Manning 2025, 5). This perspective demonstrates the

importance of combining embodied experience with scholarly analysis in the study of dance history and choreography.

Onno Stokvis provides an overview of the institutional and historical conditions that shaped the development of dance research in the Netherlands, focusing on the principal barriers to its recognition as an academic field. He emphasises that the lack of established means of documenting dance has long limited its systematic scholarly study: “Dance notation has never acquired the same status as music notation and in Holland dance notation is not at all widely practiced” (Stokvis 1995, 77). Stokvis argues that bringing theoretical analysis into dialogue with practical knowledge of dance is essential to the development of a sustained research and publishing culture in the field.

László Felföldi examines the theoretical and methodological approaches developed in Hungarian research on the relationship between folk dance and dance music. He argues that “musical aspects help us to understand dance and choreographic aspects help us to understand music” (Felföldi 2001, 159). This perspective highlights the interdependence of musical and choreographic structures and suggests that analysing dance independently of its musical context may result in only a partial understanding of the choreographic form, just as the study of dance music in

isolation may overlook its function within movement. Felföldi’s approach is particularly relevant to research on traditional and staged dance forms, where the interaction between music and movement needs to be considered within its specific historical, social and cultural context.

Richard Ralph’s article “On the Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion” examines methodological challenges in the development of dance historiography. He cautions against an uncritical adherence to interdisciplinary “fashion” and an excessive reliance on critical theory at the expense of empirical research: “The primary task of the dance scholar in most periods remains ... to continue laying the foundations of the discipline in a critically intelligent way in order to begin to establish a framework within which the ambitious interpreter ... can operate with safety” (Ralph 1995, 256). In his discussion of the challenges facing scholarly publishing and the academic environment, Ralph also warns against speculative approaches that are not sufficiently grounded in primary evidence: “They will be seen as building elaborate constructs of theory and analysis upon an overly slender foundation of data and information” (Ralph 1995, 257). He therefore stresses the importance of systematic archival research and, particularly relevant to the Kazakh context, the publication of primary source materials as a

foundation for rigorous scholarship in dance studies.

Danijela Cook's article "The Power of Print: Investing in Art, History and Community" focuses on the idea that printed publications constitute independent artistic objects, including those available for collecting. She considers a form of printmaking that "may date back to some of the earliest forms of visual expression", "to stencil images found in ancient rock art, then developing into the revolutionary invention of the Renaissance, the printing press, ancient woodcuts from Asia and, of course, contemporary practice" (Cook 2025). D. Cook's argument concerning the power of printed publications resonates with the article by Parumeeta Sah and Manoj Kumar Tailor on the influence of printmaking on the evolution of Indian art. As a unique platform for artistic expression and cultural discovery, printmaking has played a significant role in the representation and dissemination of religious and political ideas throughout history. At different historical periods, it became a means of preserving and disseminating, as well as reviving and documenting, Indian culture, art and historical traditions: "This form of art made religious texts and images more accessible to the wider public, disseminating knowledge and contributing to the development of cultural values" (Sah and Tailor 2025, 252). The authors add that the Bengal School of Art, established at the

beginning of the twentieth century, used printmaking to promote Indian art and culture.

In his work "Library Resources as Inspiration: Using Artists' Books to Prompt New Choreography", Scott M. Stone examines whether a library can become part of a choreographer's production process. The author describes a university arts education case in which "graduate students in choreography engaged with artists' books from the special collections of the University of California, Irvine libraries as part of an assignment to create new two-minute dance pieces. By exploring these unique resources, the students were able to learn more about materials that were new to them and to use both their formats and content as inspiration for choreography in ways they had not previously experienced" (Stone 2025, 27). Because choreographers may draw inspiration from a wide range of sources, the students were specifically assigned to work with artists' books and create dance piece of approximately two minutes. "This assignment would allow them to move beyond the studio and engage with the work of other artists, specifically exploring the materiality, content, form, scale, colour and texture of books" (Stone 2025, 32).

An article by Wolfgang Kaltenbrunner et al. demonstrates how, over the past four decades, the structure of academic articles has become increasingly standardised, gradually replacing more essayistic and dialogic

forms of scholarly writing (2022). The authors attribute this shift to the growing influence of citation metrics and the move towards short-term project-based funding. They argue that this format helps scholars plan their work and meet grant-reporting requirements. At the same time, they contend that this adaptive strategy can reduce the originality of research and turn academic writing into a process of fitting articles into pre-existing publication templates.

In their article “The Digital Strategies of Publishing Houses: A Matter of Book Content?”, Elisa Salvador and Pierre-Jean Benghozi examine how traditional publishers are adapting to digitalisation. Based on a study of 100 French publishing houses, they show that strategies for developing electronic catalogues vary according to the genre of the published literature, whether fiction, non-fiction, or illustrated publications. They also argue that the transition to digital publishing remains cautious, functioning primarily as a complement to print rather than as its replacement. As they observe, “The strategy of publishers is to respond slowly to the digital revolution in terms of their book catalogues, with an approach guided more by adaptation to the needs of the moment than by a singular long-term vision” (Salvador and Benghozi 2021, 71).

In her study “Problemy podgotovki spravochного apparata memuarnoy literatury ob iskusstve” [Problems in

Preparing Reference Tools for Memoir Literature on the Arts], Alyona Galkova examines issues in contemporary publishing, particularly those resulting from the increasingly blurred boundaries between different types of memoir literature. She identifies the distinctive characteristics of publications devoted to the arts and traces the history of such materials in the Russian press. Related issues are addressed by Marina Lappo in “Tipologiya memuarno-avtobiograficheskikh izdaniy: dinamicheskie aspekty” [The Typology of Memoir and Autobiographical Publications: Dynamic Aspects], in which she develops a genre-based classification of publications within this field.

Anastassiya Mazhura and Yekaterina Timofeyeva, in their study “K voprosu o zhanrovoy klassifikatsii interv'y u zhurnalistskom tvorchestve” [On the Genre Classification of Interviews in Journalistic Practice], analyse the concept of the “interview” from both methodological and genre perspectives and identify particular interview genres. They note that “the ability to communicate effectively with people, present the interviewee’s views without distortion, and convey the distinctive character of the subject are issues of contemporary journalism” (Mazhura and Timofeyeva 2019, 51).

Over the period during which professional choreographic art has developed in Kazakhstan, more than

200 books and journals devoted to this field have been published. In the book *Muzykal'naya kul'tura Kazakhstana v zerkale muzykal'noy kritiki i zhurnalistiki* [*The Musical Culture of Kazakhstan in the Mirror of Music Criticism and Journalism*], Tamara Jumaliyeva and Gulnara Saduakhasova identify a “circle of music critics and journalists engaged in ballet” (Jumaliyeva and Saduakhasova 2009, 148). Among them are “L. Zhuikova, S. Shubina, L. Fedyanina, B. Ayukhanov, G. Jumasseitova, N. Rakhmanova, Z. Parubets, Z. Nurgazina, L. Gazizova and others” (Jumaliyeva and Saduakhasova 2009, 148). The authors divide the publications of these writers into two groups: “articles covering the achievements of national ballet and its most prominent representatives and conveying reflections on contemporary ballet”, and “works announcing tours by renowned ballet companies in Kazakhstan, reporting on joint performances by foreign and Kazakhstani artists at classical dance festivals, as well as tours in Kazakhstan by well-known dance companies” (Jumaliyeva and Saduakhasova 2009, 149).

Aigul Kulbekova and Damir Urazymbetov have examined the scope and content of publications on choreography, while Ilzat Aukhadiev's work provides a bibliographic overview of selected publications in the field. For example, in A. Kulbekova's work “Analysis of the Research and

Methodological Basis of Choreographic Specialisms at Higher Education Institutions in the Republic of Kazakhstan”, A. Kulbekova examines existing teaching and methodological publications on choreography published in Kazakhstan and their purposes. In another publication (“The ‘Abirov School of Kazakh Dance’ in the Context of the Methodology of National Choreography”), she provides a list of dissertation research conducted by Kazakhstani scholars (Kulbekova 2023, 293-297). This work is complemented by an article by D. Urazymbetov, which archives and provides a list of publications related to choreography in Kazakhstan published between 1947 and 2021 (Urazymbetov 2018). Another article by D. Urazymbetov examines Dmitry Sushkov's teaching and methodological manual “The Main Types of Support in Duet-Classical Dance”.

The studies reviewed, despite differences in their subjects, source materials and methodological approaches, share a common understanding of publications as important tools for documenting, preserving and organising knowledge. At the same time, some focus primarily on the historical, cultural and methodological contexts of dance research, while others examine the genre characteristics of publications or their role in promoting and disseminating choreographic heritage. This diversity is particularly relevant to

the present study, as it makes it possible to approach publishing practices from several complementary perspectives. Taken together, the reviewed works provide the theoretical and methodological foundation for this research while also revealing a gap in the study of publications on choreography in Kazakhstan. Although a substantial body of such publications exists, their typology and, in particular, their promotional functions have received limited scholarly attention. Addressing this gap is the central focus of the present study.

The results of the study. The analysis of publishing output in the field of choreographic art in Kazakhstan, with a particular focus on the period of independence (1991-2026), has made it possible to develop a typology of publications produced over the past 35 years, reflecting the publishing practices that have developed in the country. The publications have been classified according to their content and functional purpose. It should also be noted that individual publications may simultaneously exhibit characteristics of more than one type.

1. Publications devoted to figures in choreography (monographs and biographical publications). This category comprises publications devoted to individual figures in Kazakhstan's choreographic art. Despite belonging to the same broad genre category, these publications differ in their conceptual approaches, the degree

of scholarly treatment of the material, and their artistic and visual presentation. They make extensive use of archival sources, periodical literature and memoir accounts. In addition to the authorial text, the publications contain a wide range of visual materials which, in the context of choreographic art, serve not only an illustrative but also a documentary function, making it possible to examine features of performance style, the artistic design of productions and other aspects.

This type includes the books and journals *Nash Aleksandr Seleznev [Our Alexander Seleznyov]* (authors Lyudmila Zhuikova, Anvara Sadykova, Damir Urazymbetov, 2017), *Altynai Asylmuratova. Ballerina Assoluta* (author Flyura Mussina, 2021), *Silfida kazakhskogo baleta. Tvorcheskii portret Mayry Kadyrovoy [Sylph of Kazakh Ballet: A Creative Portrait of Maira Kadyrova]* (author Anvara Sadykova, 2021), a special issue of *Qazaq Ballet Magazine* devoted to Mintai Tleubayev (compiled by Damir Urazymbetov, 2024), *Konstantin Zaklinskiy. Na stsene i v zhizni [Konstantin Zaklinsky: On Stage and in Life]* (author Flyura Mussina, 2025), and others.

A separate group comprises publishing projects devoted to figures in choreographic art and produced through collective authorship. Unlike authorial monographs, these publications are compiled with the participation of researchers, colleagues and students. Such collections combine analytical

materials, documentary sources, memoir accounts and photographs. They include *Nepovtorimye slova. K yubileyu Lyudmily Antonovny Zhuikovoy* [*Unique Words: On the Anniversary of Lyudmila Antonovna Zhuikova*] (compiled by Damir Urazymbetov, 2016), *Bulat Dzhantayev. Spasibo za vdokhnovenie* [*Bulat Dzhantayev: Thank You for the Inspiration*] (compiled by Aya Kaliyeva, 2017), *Adalyat Akbarova. Tanets – moya dusha* [*Adalyat Akbarova: Dance Is My Soul*] (compiled by Aya Kaliyeva, 2018), *Ramazan Bapov. Polet dlinoiu v zhizn* [*Ramazan Bapov: A Flight Lasting a Lifetime*] (compiled by Aya Kaliyeva, 2017), *Sara Kusherbayeva. Ballerina* (compiled by Aya Kaliyeva, 2018), *Eduard Malbekov. Blagorodnyy rytsar tantsa* [*Eduard Malbekov: The Noble Knight of Dance*] (compiled by Daulet Dosbatyrov, 2021), *Dauren Abirov. Pervyy baletmeyster Kazakhstana* [*Dauren Abirov: Kazakhstan's First Ballet Master*] (compiled by Toigan Izim and Kamilya Abirova, 2023), *Almabek Meirbekov. Kogda muzyka voploshchayetsya v tantse* [*Almabek Meirbekov: When Music Comes Alive in Dance*] (editor-in-chief Damir Urazymbetov, 2026), and others.

As part of its special projects, *Qazaq Ballet Magazine* has published issues devoted to Ulan Mirseidov (editor-in-chief Damir Urazymbetov, 2019) and Kadyrkul Andossoy (editor-in-chief Damir Urazymbetov, 2022), featuring recollections by colleagues, friends and

students. The special issue devoted to Kadyrkul Andossoy also contains reference materials and an interview with the subject.

It should be noted that the publications mentioned above examine the lives and creative careers of figures in choreography. They may, although not in every case, include rare archival materials, photographs and reference materials, and may be published in one or more languages.

A distinctive publication within this group is the book *Mastera baletnoy pedagogiki Almatinskogo khoreograficheskogo uchilishcha imeni Aleksandra Selezneva* [*Masters of Ballet Pedagogy at the Alexander Seleznyov Almaty Choreographic School*] (compiled by Damir Urazymbetov, 2026), as it is a collection of interviews. In their article “Zhanr interv'yu v novykh media”, Guzel Shigabetdinova and Anastasia Shindyazova discuss the accessibility of such content, which can be disseminated in various ways via digital devices, where interviews are particularly popular. The authors note that interviews require considerable preparation, organisation and work during their conduct. Their effectiveness depends on the journalist's communication skills, their ability to establish rapport with the interviewee, the appropriate sequencing of questions, and their clear formulation (Shigabetdinova and Shindyazova 2022, 12).

The principal task of an interview is to “provide the subject with an opportunity to express themselves” (Mazhura and Timofeyeva 2019, 48). Particular attention should be given to the portrait interview, which reveals the individuality of a person who has made a contribution to public life and occupies a particular position within it. In such interviews, various details play an important role, including “the distinctive features of the subject’s speech and manner of communication” (Mazhura and Timofeyeva 2019, 50). The portrait interview performs a role in managing information about and the public image of an individual through three functions: the informative function, which provides readers with facts of interest and detailed responses from the respondent; the ideological function, which disseminates values and moral orientations; and the influencing function, which engages the target audience in the subject under discussion.

The book was supported by a promotional campaign involving media technologies and the mass media. This included professional photography of the teachers, the publication of specially produced videos featuring the subjects of the book, as well as press releases and post-event media reports relating to two presentations of the publication. Contemporary technologies of promotion and public engagement were employed in the project, as demonstrated by the number of views

received by the related social media posts, as well as reviews and comments relating to the project. Given current trends in an increasingly digitalised society, such an approach to book publishing appears particularly relevant and necessary.

2. *Memoir publications and autobiographies.* In this genre, figures in choreographic art reflect on their professional paths from the position of both narrator and author. Autobiographies constitute a form of self-presentation, bringing the individual to the foreground. In this context, M. Lappo makes an interesting observation: “Often, it is not so much the events that happened to the author that matter, but rather how they perceived them and what impression they wish to make on the addressee” (Lappo 2015, 49). This tendency is particularly relevant today, given the accessibility of self-publishing, which has lost its status as “underground” literature in the twenty-first century. Autobiographies “are created and read by people who belong (or wish to belong) to the same social class or professional/confessional group” (Lappo 2015, 49). Self-presentation is associated with the fashionable practice of self-promotion in the arts, known as self-management. However, this is a subject for a separate study.

Thus, M. Lappo proposes a number of genres associated with the actualisation of the past, including memoirs (Shara Zhiyenkulova, *Omirim menin – onerim*

[*My Life Is My Art*], 1983; Bulat Ayukhanov, *Moy balet [My Ballet]*, 1988; *Biografiya chuvstv [Biography of Feelings]*, 1998; *Vitrazhi baleta ili pas de bouree po zhizni [Stained-Glass Windows of Ballet, or Pas de Bourrée through Life]*, 2013; Olga Shubladze, *Moya zhizn [My Life]*, 2024), memoir rewritings (Anvara Sadykova, *Gulzhan Talpakovanyn oner bayan ornegi [The Artistic Journey of Gulzhan Talpakova]*, 2023), and other forms.

At present, relatively few works of this kind have been published in Kazakhstan. Bulat Ayukhanov published three titles, one of which appeared in two parts, bringing the total number of volumes to four. Shara Zhiyenkulova, one of the first authors of books on dance in the country, also worked on methodological manuals and studies of Kazakh dance. Among her six books, there is also a memoir.

“The distinctive character of memoir literature about figures in the arts is generated by its main subject, since [...] memoirs generally recount real events” (Galkova 2014, 146). In such works, the creative personality serves as the organising core of the text and is defined by the persistent presence of authorial identity. Memoirs recreate “stage images, the manner of performing musical works, fragments of theatrical productions and films” (Galkova 2014, 146). Thus, the memoirist constructs a representation of their own life, in which “their role is

one of many played in the theatre or cinema” (Galkova 2014, 146).

3. Reference and educational publications. During the period of Kazakhstan’s independence, several reference publications of an encyclopaedic nature have been produced. The book *Kazaktin memlekettik akademiyaalyk opera zhane balet teatri [The Kazakh State Academic Opera and Ballet Theatre]* (editor-in-chief Yerkin Nurazkhan, 2002) was published to mark the 70th anniversary of the Abai Opera and Ballet Theatre, the country’s principal and, at that time, only opera and ballet theatre. The publication consists primarily of photographs of former and current members of the organisation.

The book *Qazaktin choreografiyasynyn altyn besigi [The Golden Cradle of Kazakh Choreography]*, published in Kazakh and Russian (editor-in-chief Aya Kaliyeva, 2016), is devoted to the Alexander Seleznyov Almaty Choreographic School. The publication presents a chronicle of Kazakhstan’s first ballet school, from its establishment in 1934 to 2016.

Another major publication is the encyclopaedia *Khoreografiyalyk oner Kazakhstana [Choreographic Art of Kazakhstan]* (2023), published by the Kazakh National Academy of Choreography in three languages: Kazakh, Russian and English. A website reproducing the content of the book was also created alongside the publication. The encyclopaedia includes entries on

248 individuals, 180 productions, 32 creative ensembles, 5 educational institutions, and 9 choreographic competitions and festivals.

The Astana Opera State Opera and Ballet Theatre published the photo album *Astana Opera: Tvorcheskii put teatra [Astana Opera: The Theatre's Creative Journey]* (compiled by Galym Akhmediyarov and Toleubek Alpiyev, 2025), which includes all productions, creative casts and other activities of the institution.

A separate publication worth noting is the commemorative calendar *Deiateli kazakhskogo baleta [Figures of Kazakh Ballet]*, published in Kazakh and Russian. It features 11 figures from Kazakhstan's choreographic art whose anniversaries fell in 2022: Mintai Tleubayev, Zaurbek Raibayev, Ulan Mirseidov, Olga Vsevolodskaya-Golushkevich, Bulat Dzhantayev, Vladimir Kolodenco, Lidiya Sarynova, Ramazan Bapov, Azerbaijan Mambetov, Gulzhikhan Galiyeva and Anvarbek Dzhaliyev. Their portraits were specially created for the calendar in a graphic style by the artist Dulat Dender.

The calendar performs an educational and outreach function: each featured figure is accompanied by an original article containing information about their dates of life, professional career, education, achievements and distinctive features of their creative legacy. This form of adapting visual and textual material into a calendar format

not only enhances accessibility but also helps to broaden the potential audience.

4. Historical, theoretical and research publications. This type of publication includes monographs and collaborative works. They may focus on artistic interpretations of productions, theatre companies, particular areas of dance, or other theoretical issues. This category also includes dissertations and conference proceedings. Among the published works are *Istoriya kazakhskogo tantsa [The History of Kazakh Dance]* (author Dauren Abirov, 1996), *Stranitsy kazakhskogo baleta [Pages of Kazakh Ballet]* (author Gulnara Jumasseitova, 2001), *Memlekettik "Altynai" bi ansambli [The State "Altynai" Dance Ensemble]* (author Toigan Izim, 2010), *Kazakhskaya khoreografiya: razvitiye form i khudozhestvennykh sredstv [Kazakh Choreography: The Development of Forms and Artistic Means]* (author Aliya Shankibayeva, 2011), *Uygurskiy tanets: Istoki. Traditsii. Stsenicheskoye voploshcheniye [Uyghur Dance: Origins, Traditions and Stage Representation]* (author Gulnara Saitova, 2011), *Istoriya baletnoy pedagogiki Kazakhstana [The History of Ballet Pedagogy in Kazakhstan]* (author Lyudmila Nikolayeva, 2012), *Repertuarnaya politika baletnykh spektakley GATOB im. Abaya i voprosy baletnogo simfonizma [Repertoire Policy of Ballet Productions at the Abai State Academic Opera and Ballet Theatre and Issues of Ballet Symphonism]* (authors Lyudmila

Zhuikova and Dinara Yessentayeva, 2015), *Koreyskiy stsenicheskiy tanets v khoreograficheskom iskusstve Kazakhstana* [*Korean Stage Dance in the Choreographic Art of Kazakhstan*] (authors Gulnara Saitova and Alexandra Tskhai, 2018), *Indiyskiy klassicheskiy tanets. Kazakhstan i Indiya* [*Indian Classical Dance: Kazakhstan and India*] (author Akmaral Kainazarova, 2019), *Kazakhstkiy tanets skvoz veka* [*Kazakh Dance through the Ages*] (compiled by Damir Urazymbetov, 2023), and others.

Master's theses and doctoral dissertations by Kazakhstani researchers have been defended at higher education institutions in Kazakhstan and abroad, contributing to the theorisation of choreographic knowledge. A detailed list of defended works, as noted above, is provided by A. Kulbekova in the article "Abirovskaya shkola kazakhskogo tantsa' v kontekste metodologii natsional'noy khoreografii" ["The 'Abirov School of Kazakh Dance' in the Context of the Methodology of National Choreography"] (Kulbekova 2023, 293-300). Conference proceedings generally contain a broad range of articles covering various areas of choreography. At the same time, they demonstrate that both young scholars and established professors are interested in a wide range of issues related to dance.

Historical and theoretical publications provide an important foundation for studying the artistic and historical development of choreography

in Kazakhstan. As can be seen even from the titles of the works cited in this article (for more detail, see Damir Urazymbetov, "Spisok knig po teorii, istorii i metodike khoreografii" ["A List of Books on the Theory, History and Methodology of Choreography"]), the range of issues addressed is extensive. This group of publications demonstrates the gradual accumulation of a scholarly knowledge base and the expansion of research topics.

5. Album and illustrated publications. This genre comprises publications in which the history of dance and the activities of individual performers or ensembles are presented through photographs, reproductions and other visual materials. Such publications include *Gosudarstvennyy teatr tantsa Respubliki Kazakhstan. Posvyashchayetsya 45-letiyu teatra* [*State Dance Theatre of the Republic of Kazakhstan: Dedicated to the Theatre's 45th Anniversary*] (2013), *89 let kazakhskomu baletu* [*89 Years of Kazakh Ballet*] (Qazaq Ballet Creative Lab, 2023), and *Shara Zhienkulovany oshpes izi* [*The Enduring Legacy of Shara Zhienkulova*] (Kazakh National Academy of Choreography, Anvara Sadykova, 2022).

Such printed publications perform not only informational but also cultural and memorial functions, providing visual evidence of the performing arts, including performers, choreographers and artists. In Kazakhstan's publishing practice, this genre remains relatively

limited in scope; however, it has considerable potential for preserving the visual representation of the choreographic culture of the Republic.

6. Educational and teaching-methodological publications.

Textbooks and teaching-methodological manuals are among the fundamental elements of the educational process at different stages of training. They provide for the systematisation of professional knowledge, develop practical skills and contribute to the transmission of pedagogical experience. In Kazakhstan, this genre is represented by a particularly extensive body of publications.

The first attempts to develop a systematic understanding of dance as an art form were undertaken by Andrey Dalgeim, Sareaz Yeskaliyev, Shara Zhiyenkulova, Dauren Abirov, Ali Ismailov and others. Their works were predominantly descriptive in nature and focused on documenting movements and their sequences. At the same time, these works laid the foundations for the development of a national pedagogical tradition in choreography.

Among the publications belonging to this type are *Programma po kazakhskomu tantsu dlya khoreograficheskikh uchilishch, uchrezhdeniy kul'tury, fakul'tetov khoreografii vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Kazakh Dance Programme for Choreographic Schools, Cultural Institutions and Choreography Faculties

of Higher Education Institutions] (author Gainikamal Beisenova, 1993), *Pedagogicheskiye tekhnologii prepodavaniya kazakhskogo tantsa v vuzakh kul'tury i iskusstv* [Pedagogical Technologies for Teaching Kazakh Dance in Higher Education Institutions of Culture and the Arts] (author Aigul Kulbekova, 2004), *Kontsertmeyster baleta [Ballet Accompanist]* (authors Mintai Tleubayev and Svetlana Tishchenko, 2005), *Vostochnyye tantsy [Eastern Dances]* (authors Gulnara Saitova and Olga Shubladze, 2007), *Teoriya i metodika prepodavaniya kazakhskogo tantsa [Theory and Methodology of Teaching Kazakh Dance]* (author Aigul Tati, 2011), *Kompozitsiya narodnogo stsenicheskogo tantsa [Composition of Folk Stage Dance]* (author Alila Alisheva, 2011), *Teoriya i metodika prepodavaniya latinoamerikanskikh tantsev dlya studentov 1-kursa [Theory and Methodology of Teaching Latin American Dances to First-Year Students]* (author Tatiana Terekhova, 2015), *Qazaq zhane shetel horeografiya onerinin tarihi damu kezenderi [Historical Stages in the Development of Kazakh and Foreign Choreographic Art]* (author Toigan Izim, 2016), and *Osnovnyye vidy podderzhki duetno-klassicheskogo tantsa [Basic Types of Lifts in Duet-Classical Dance]* (author Dmitry Sushkov, 2018).

The body of publications presented above demonstrates the established

tradition of methodological support for choreographic education in Kazakhstan.

7. Periodical and online publications. Periodical and online publications, including specialised ones, perform the function of an informational and critical infrastructure, documenting current processes, facilitating reflection, and providing audiences with access to events and knowledge related to choreographic art. In studies, such platforms are understood as sociotechnical systems that “pervade the marketplace by interjecting themselves into the existing market systems or developing new markets” (Arsel 2026, 303). According to Zeynep Arsel, platformized publishing spaces operate through three inter-constitutive elements: “infrastructure (how platforms are designed), governance (how practices on platforms are surveilled and controlled), and logic (to what ends practices are structured and oriented)” (Arsel 2026, 304). “Information and communication coverage of cultural events in the field of choreography is an important link between the world of ballet and its audience” (Potolokova and Kuryшева 2016, 161). Mariya Potolokova and Yuliya Kuryшева distinguish the creators of materials according to the following types of resources: informational and presentation resources (created directly by arts organisations), informational and communication resources (primarily

created by arts audiences or forums focused on communication among users), and informational and analytical resources (represented by online and print media) (Potolokova and Kuryшева 2016, 163).

In Kazakhstan, this segment of advertising and informational-analytical materials is represented primarily by individual publications in non-specialised periodicals, such as *Kazakhstanskaya Pravda*, *Vecherniy Almaty*, *Delovoi Kazakhstan*, *Vremya*, and others. In 2020-2021, a total of eight issues of the arts magazine *Altyn Art* were published, including reviews of ballet productions. Materials on choreographic art are also published in peer-reviewed journals such as *Arts Academy* and *Saryn*, and, less frequently, in the *Central Asian Journal of Art Studies*, *Keruen*, and other scholarly publications.

The specialised journal on choreography *Kazakhstan balet alemi*, published from 2009 to 2018 under the editorship of Lyailya Mambetova and Aliya Shankibayeva, brought together news, informational, scholarly and commemorative publications. The journal is no longer published.

Since 2017, the online publication *Qazaq Ballet Magazine*, edited by Damir Urazymbetov, has been operating. The magazine exists under the auspices of Qazaq Ballet Creative Lab, which conducts active educational, creative and scholarly work in the field of publishing. The publication's website is

a publicly accessible digital platform providing free access to its materials. Its content focuses on the interpretation of current processes in the choreographic sphere, including season reviews and articles on history, theory and criticism. Interviews occupy a separate place as an independent genre that makes it possible to present the individual experience and creative path of members of the choreographic community.

8. Promotional and presentation publications. Booklets, programmes and posters constitute an important component of the publishing and communication practices of Kazakhstan's academic theatres. They perform advertising, informational and educational functions simultaneously. Programmes accompany performances, providing information about productions and the members of artistic and production teams, while at the same time forming a parallel chronicle of theatrical activity. Yekaterina Baburina defines the booklet as a form of "intellectual accompaniment to a performance" (Baburina 2018, 8). She identifies its souvenir, informational, educational, enriching, actualising, entertaining and image-building functions (Baburina 2018, 22).

In addition to theatres, booklets are also produced by private organisations, such as Konokbaev Group, Ballet Globe and others, as part of the festivals and related projects they organise. At the same time, the traditional printed

programme is increasingly being replaced by a QR code linking to an electronic version of the booklet. This format provides all spectators with free access to information about a performance or festival, but at the same time limits the possibilities of using the booklet as an independent commercial product.

Calendar publications performing presentation and informational functions are also represented in the managerial and publishing practices of arts institutions in Kazakhstan. Theatres and, occasionally, educational organisations produce calendars featuring photographs of performers or students, taken both in the interiors of their own buildings and in other specially selected locations. Such publications present the activities of the organisation and serve as an additional tool for communication with its target audience.

Discussion of Results. The analysis demonstrates that publishing activity in the field of choreographic art in Kazakhstan performs a number of functions. Before the widespread use of photographic and video technologies, handwritten and printed materials, including libretto texts, costume and set designs, correspondence among members of production teams, notes, orders and letters, preserved information about performances and theatre figures, often becoming the only evidence of their existence in the history of art.

The typology identified makes it possible to consider publishing activity as one of the elements of the infrastructure of choreographic art, bringing together various tasks and functions. At the same time, the analysis has shown that there is currently no centralised system for producing publications on choreography, and that this activity is predominantly project-based. Publishing projects are implemented by theatres, educational organisations and private entities. This makes it possible to regard publications, to some extent, as isolated products that form part of a comprehensive process involving the management of content, artistic design, production, distribution and promotion. The transition to digital formats creates new opportunities for expanding the audience.

The study has a number of limitations. The corpus of publications presented is not exhaustive but demonstrates the existence of different forms of publishing. A promising direction for further research into publishing activity in this field would be a quantitative analysis of published print materials, including online views and downloads, where such data are available, as well as the dynamics of publication output, print runs, languages, sources of funding and distribution channels. Future research could also focus on target audiences and methods for assessing the effectiveness of publishing projects,

including the impact of publications on theatre attendance, the recognition of individual figures and arts organisations, and interest in choreographic art more broadly. From the perspective of cultural management, models and processes for managing publishing projects, as well as interaction between partners and sponsors, could also be examined. Thus, further study of publishing activity could move from typological description towards an investigation of its organisational, economic and communication mechanisms.

Conclusion. The typology identified reflects not only the thematic diversity of publications but also the development of this field in Kazakhstan, where particular attention is given to the actualisation of professional heritage, the preservation of memory and the dissemination of knowledge. In her dissertation, Assel Imayo examines publishing as part of music management, considering the publication of musical materials in both print and electronic formats. She emphasises the humanistic value of such publications, which are not subject to obsolescence, as well as their cultural and educational significance, which has endured throughout centuries of history and continues to exert a lasting influence (Imayo 2023, 132).

Publishing activity in Kazakhstan can be regarded as an established practice, although it remains insufficiently institutionalised. Its

development is largely associated with the initiatives of individuals, theatres and educational organisations. At the same time, contemporary publishing practice extends beyond the production of a printed product. It encompasses various means of promoting publications in the digital environment, including artistically designed presentation materials featuring excerpts, quotations and annotations, as well as dedicated events.

In the twenty-first century, publishing has not lost its significance and may become even more important in the context of the rapid development of artificial intelligence technologies. Contemporary publishing practices extend beyond the production of printed materials to encompass visual design, textual content, and digital media promotion. The emergence of new technological platforms has transformed the nature of author-reader communication. Social media increasingly fosters the perception of continuous online engagement between authors and readers, reshaping the dynamics of their interaction. Personal and diary-like content, once regarded as highly private, has become widely accessible online through personal blogs and social media

platforms. The publication of authors' correspondence, in turn, reveals the interplay between an individual's life and creative work, giving renewed relevance to the epistolary genre in the digital age.

The analysis indicates that publishing remains highly relevant to Kazakhstan's choreographic sector and that there is publishing practices continue to be present within the professional community, particularly among authors themselves. Nevertheless, publishing and scholarly research in this field in Kazakhstan still requires greater attention from specialists. In this regard, the experience of the Russian Institute of Art History may serve as an example. The Institute regularly holds a scholarly conference devoted to "Ballet and Publishing", under the direction of Olga Fedorchenko. Within the conference programme, participants from different countries and organisations share their experiences and achievements in publishing books and journals, present research on particular publications, discuss issues common to the field, propose solutions and raise new questions that lead to further research and the expansion of this area of knowledge.

References:

1. Arsel, Zeynep. 2026. "Platform Capture: A Review of the State of the Art of Research on Platforms and a Research Agenda". *Journal of Marketing Management* 42 (3–4): 303–323. <https://doi.org/10.1080/0267257X.2025.2549741>.

2. Baburina, Yekaterina. 2018. *Buklet kak forma intellektual'nogo soprovozhdeniya spektaklya v sovremennoy opernoy industrii: funktsii, strategii, perspektivy*. Bachelor's thesis, Saint Petersburg State University.
3. Cook, Danijela. 2025. "The Power of Print: Investing in Art, History and Community." *Latitudes Online*, January 29. <https://editorial.latitudes.online/blog/posts/the-power-of-print-investing-in-art-history-and-community/>.
4. Felföldi, László. 2001. "Connections between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research." *Yearbook for Traditional Music* 33: 159-165. <https://doi.org/10.2307/1519640>.
5. Galkova, Alyona. 2014. "Problemy podgotovki spravochnogo apparata memuarnoy literatury ob iskusstve". *Tekst. Kniga. Knigoizdaniye* 3 (7): 144-159.
6. Imayo, Assel. 2023. *Osobennosti art-tehnologiy v sfere muzykal'nogo iskusstva Kazakhstana: teoriya, istoriya, praktika*. PhD diss..
7. Jumaliyeva, Tamara, and Gul'nara Saduakhasova. 2009. *Muzykal'naya kul'tura Kazakhstana v zerkale muzykal'noy kritiki i zhurnalistiki*.
8. Kaltenbrunner, Wolfgang, Kean Birch, Thed van Leeuwen, and Maria Amuchastegui. 2022. "Changing Publication Practices and the Typification of the Journal Article in Science and Technology Studies." *Social Studies of Science* 52 (5): 758-82.
9. Kulbekova, Aigul. 2014. "Analiz nauchno-metodicheskoy bazy khoreograficheskikh spetsial'nostey VUZov RK". In *Khoreograficheskoye iskusstvo XXI veka: teoriya, praktika i perspektivy razvitiya: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii Kazakhskoy natsional'noy akademii iskusstv im. T. K. Zhurgenova*, 54-61. KazNAI im. T. K. Zhurgenova.
10. Kulbekova, Aigul. 2023. "Abirovskaya shkola kazakhskogo tantsa' v kontekste metodologii natsional'noy khoreografii". In *Dauren Abirov – pervyy baletmeyster Kazakhstana: kniga-al'bom*, 293-300.
11. Lappo, Marina. 2015. "Tipologiya memuarno-avtobiograficheskikh izdaniy: dinamicheskiye aspekty". *Bibliosfera* 2: 47-52.
12. Manning, Susan. 2025. "Writing and Rewriting Modern Dance History." In *Dancing on the Fault Lines of History: Selected Essays*, 1-32. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.11411932>.
13. Mazhura, Anastasiya, and Yekaterina Timofeyeva. 2019. "K voprosu o zhanrovoy klassifikatsii interv'yu v zhurnalistskom tvorchestve". *Nauka i shkola* 3: 47-53.
14. Potolokova, Mariya, and Yuliya Kuryшева. 2016. "Informatsionno-kommunikatsionnoye osveshcheniye kul'turnykh meropriyatiy Sankt-Peterburga v oblasti khoreografii (na primere pechatnykh massovykh izdaniy)". *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy* 2 (43): 161-166. <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/305/297>.
15. Preece, Chloe, Benedetta Cappellini, Gretchen Larsen, Anoop Bhogal-Nair, Alan Bradshaw, Andreas Chatzidakis, Christina Goulding, et al. 2023. "Publish or Perish: Ensuring our Journals don't Fail Us". *Journal of Marketing Management* 39 (9-10): 841-851. <https://doi.org/10.1080/0267257X.2023.2244504>.

16. Ralph, Richard. 1995. "On the Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion." *Dance Chronicle* 18 (2): 249–260. <https://doi.org/10.1080/01472529508569201>.
17. Sah, Parumeeta, and Manoj Kumar Tailor. 2025. "The Influence of Printmaking on the Evolution of Indian Art." *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research* 12 (4): 251–256. <http://www.jetir.org/papers/JETIR2504D33.pdf>.
18. Salvador, Elisa, and Pierre-Jean Benghozi. 2021. "The Digital Strategies of Publishing Houses: A Matter of Book Content?" *International Journal of Arts Management* 23 (2): 56–74.
19. Shigabetdinova, Guzel, and Anastassiya Shindyazova. 2022. "Zhanr interv'yu v novykh media". *Bulletin of Ulyanovsk State Technical University* 3: 11-15.
20. Stokvis, Onno. 1995. "The State of Dance Research in the Netherlands." *Dance Research Journal* 27 (1): 77-78. <https://doi.org/10.2307/1478449>.
21. Stone, Scott M. 2025. "Library Resources as Inspiration: Using Artists' Books to Prompt New Choreography." *Performing Arts Resource* 37. <https://doi.org/10.3998/par.7440>.
22. Urazymbetov, Damir. 2018. "Spisok knig po teorii, istorii i metodike khoreografii". *Qazaq Ballet Magazine*, June 18. <https://qazaqballet.kz/spisok-knig-po-teorii-istorii-i-metodike-horeografii/>.
23. Urazymbetov, Damir. 2020. "Kniga Dmitriya Sushkova 'Osnovnyye vidy podderzhki duyetno-klassicheskogo tantsa'. *Central Asian Journal of Art Studies* 1: 119-125. <https://cajas.kz/journal/article/view/243/218>.

Contribution of the Authors:

Togzhan Zhaqsylyqzy Moldalim – analysis of the literature and sources, interpretation of the results, typological analysis, writing of the article, preparation of the conclusions, and preparation of the final version of the article.

Damir Duisenovich Urazymbetov – conceptualization of the research, development of the methodology, systematization of the materials, writing of the article, and editing.

Авторлардың үлесі:

Молдалім Тоғжан Жақсылыққызы – ғылыми әдебиеттер мен дереккөздерді талдау, зерттеу нәтижелерін интерпретациялау, типологиялық талдау жүргізу, мақала мәтінін жазу, қорытындыларды әзірлеу және мақаланың соңғы нұсқасын дайындау.

Уразымбетов Дамир Дуйсенович – зерттеудің тұжырымдамасын әзірлеу, әдіснамасын жасау, материалдарды жүйелеу, мақала мәтінін жазу, редакциялау.

Вклад авторов:

Молдалім Тоғжан Жақсылыққызы – анализ научной литературы и источников, интерпретация результатов, проведение типологического анализа, написание текста статьи, подготовка выводов и окончательной версии статьи.

Уразымбетов Дамир Дуйсенович – концептуализация исследования, разработка методологии, систематизация материалов, написание текста статьи, редактирование.

Brief Information about the Authors:

Togzhan Zhaqsylyqqyzy Moldalim – MA in Music Criticism, Doctoral Student of Art Management department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory; Lecturer, Department of Choreography and Art Management, Kazakh National Women's Teacher Training University; Lecturer, Department of Special Disciplines, Alexander Seleznyov Almaty Choreographic School, Almaty, Kazakhstan.

E-mail: togzhanmoldalim@gmail.com

Damir Duisenovich Urazymbetov – PhD in Art Studies, Associate Professor, Art Management department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory; Artistic Director of Qazaq Ballet Creative Lab, Almaty, Kazakhstan.

E-mail: damir.urazymbetov@gmail.com

Авторлар туралы қысқаша мәлімет:

Молдалім Тоғжан Жақсылыққызы – музыкалық сын магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арт-менеджмент кафедрасының докторанты, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің хореография және арт-менеджмент кафедрасының оқытушысы, Александр Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесінің арнайы пәндер бөлімінің оқытушысы, Алматы, Қазақстан.

E-mail: togzhanmoldalim@gmail.com

Уразымбетов Дамир Дуйсенович – өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арт-менеджмент кафедрасының қауымдастырылған профессоры, Qazaq Ballet Creative Lab көркемдік жетекшісі, Алматы, Қазақстан.

E-mail: damir.urazymbetov@gmail.com

Краткая информация об авторах:

Молдалім Тоғжан Жақсылыққызы – магистр музыкальной критики, докторант кафедры арт-менеджмента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, преподаватель кафедры хореографии и арт-менеджмента Казахского национального женского педагогического университета, преподаватель отделения специальных дисциплин Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнева, Алматы, Казахстан.

E-mail: togzhanmoldalim@gmail.com

Уразымбетов Дамир Дуйсенович – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, ассоциированный профессор кафедры арт-менеджмента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, художественный руководитель Qazaq Ballet Creative Lab, Алматы, Казахстан.

E-mail: damir.urazymbetov@gmail.com

IRSTI 18.11.00
UDC 391:7.038.53(574)

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.106

S. M. Krykbayeva*

¹Kazakh National Women's Teacher Training University

ORCID ID: 0000-0003-0242-7449

E-mail: krykbayevasara@gmail.com

(Almaty, Kazakhstan)

A. Nygmetova²

²International Educational Corporation (KazGASU)

ORCID ID: 0000-0002-4234-7120

E-mail: ardak_nigmatova@acu-edu.cc

(Almaty, Kazakhstan)

VISUALIZATION OF THE CULTURAL CODE OF THE NATIONAL COSTUME IN THE KAZAKH DANCE ART THROUGH DIGITAL TECHNOLOGIES

Abstract

This article aims to identify modern methods of preserving and representing national heritage in a digital environment. The authors consider the national costume as a carrier of cultural code in Kazakh dance and as a cultural and semiotic system that conveys historical memory, the national worldview, and sociocultural values. The purpose of the study is to analyze the possibilities of digitally visualizing the shape, ornamental patterns, color scheme, and compositional features of the national costume in Kazakh dance. The novelty of the study lies in developing a comprehensive approach to systematizing the color, shape, ornamental patterns, material and texture, headdress, jewellery, and compositional structure of the national costume as an integrated cultural code and relating this code to stage movements in Kazakh dance. The study employed cultural and art-historical, historical and ethnographic, comparative, semiotic, and content analysis methods. The possibilities of photogrammetry, 3D modeling, texture processing, digital archiving, and AR/VR technologies were considered at the digital visualization stage. The study identified seven main elements that characterize the cultural code of the Kazakh national costume and systematized their cultural and semiotic meanings and artistic functions in Kazakh dance. The results of digital visualization were evaluated according to the following indicators: cultural authenticity, visual accuracy, semantic completeness, compatibility with dance movements, digital quality, and clarity of information. The practical value of the study lies in the possibilities of digitally reconstructing the Kazakh national costume, preserving cultural heritage, improving museum exhibitions, and presenting Kazakh dance in a contemporary digital environment. The proposed model makes it possible to systematically represent the cultural code of the national costume, from historical and ethnographic data to 3D reconstruction and interactive visualization.

Key words

Kazakh national costume, cultural code, Kazakh dance, digital technologies, 3D modeling, digital visualization, cultural heritage.

Cite

Krykbayeva, S. M., Nygmetova, A. 2026. Visualization of the cultural code of the national costume in the Kazakh dance art through digital technologies. Arts Academy Scientific Journal, no. 3(19): 106-123

FTAXP 18.11.00

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.106

ӘОЖ 391:7.038.53(574)

С. М. Крыкбаева^{1*}

¹Қазақ Ұлттық қыздар педагогикалық университеті

ORCID ID: 0000-0003-0242-7449

E-mail: krykbayevasara@gmail.com

(Алматы, Қазақстан)

А. Ныгметова²

²Халықаралық білім беру корпорациясы (ҚазБСҚА)

ORCID ID: 0000-0002-4234-7120

E-mail: ardak_nigmatova@acu-edu.cc

(Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚ БИ ӨНЕРІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ КОСТЮМНІҢ МӘДЕНИ КОДЫН ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР АРҚЫЛЫ ВИЗУАЛИЗАЦИЯЛАУ

Аңдатпа

Ұсынылып отырған мақала ұлттық мұраны цифрлық ортада сақтаудың және репрезентациялаудың заманауи тәсілдерін айқындауға бағытталған. Авторлар ұлттық киімді қазақ би өнеріндегі мәдени кодтың тасымалдаушысы, тарихи жадты, ұлттық дүниетаным мен әлеуметтік-мәдени құндылықтарды жеткізетін мәдени-семиотикалық жүйе ретінде қарастырады. Зерттеудің мақсаты – қазақ би өнеріндегі ұлттық киімнің пішінін, ою-өрнегін, түсі мен композициялық ерекшеліктерін цифрлық визуализациялау мүмкіндіктерін талдау. Зерттеудің ғылыми жаңалығы ұлттық киім мен бас киімнің түсі, пішіні, ою-өрнегі, материалы мен фактурасы, сондай-ақ композициялық құрылымын біртұтас мәдени код ретінде кешенді түрде жүйелеу және олардың қазақ биінің сахналық қимыл-қозғалысымен өзара байланысын айқындаудан көрінеді. Зерттеу барысында мәдениеттану және өнертану, тарихи-этнографиялық, салыстырмалы, семиотикалық және мазмұндық талдау әдістері қолданылды. Цифрлық визуализация кезеңінде фотограмметрия, 3D модельдеу, текстуралық өңдеу, цифрлық мұрағаттау және AR/VR технологияларының мүмкіндіктері қарастырылды. Зерттеу нәтижесінде қазақтың ұлттық киімінің мәдени кодын сипаттайтын жеті негізгі элемент анықталды, олардың мәдени-семиотикалық мазмұны мен қазақ биіндегі көркемдік белсенділігі жүйеленді. Цифрлық визуализацияның нәтижелері мәдени ерекшелік, көрнекі дәлдік, семантикалық толықтық, қозғалыспен үйлесімділік, цифрлық сапа және ақпаратты қабылдау көрсеткіштері бойынша бағаланды. Зерттеудің практикалық құндылығы қазақтың ұлттық киімін цифрлық қайта құру, мәдени мұраны сақтау, мұражай экспозицияларын жақсарту және заманауи цифрлық ортада қазақ би өнерін көрсету мүмкіндіктерімен анықталады. Ұсынылған модель тарихи-этнографиялық мәліметтерден бастап 3D реконструкциясы мен интерактивті визуализацияға дейінгі ұлттық киімнің мәдени кодын жүйелі түрде көрсетуге мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер

қазақтың ұлттық киімі, мәдени коды, қазақ биі, цифрлық технологиялар, 3D модельдеу, цифрлық визуализация, мәдени мұра.

Дәйексөз үшін

Крыкбаева, С. М., Ныгметова, А. 2026. Қазақ би өнеріндегі ұлттық костюмнің мәдени кодын цифрлық технологиялар арқылы визуализациялау. «Arts Academy» ғылыми журналы, № 3(19): 106-123

МРНТИ 18.11.00
УДК 391:7.038.53(574)

DOI 10.56032/2523-4684.2026.3.19.106

С.М. Крыкбаева¹

¹Казахский национальный женский педагогический университет

ORCID ID: 0000-0003-0242-7449

E-mail: krykbayevasara@gmail.com

(Алматы, Казахстан)

А. Ныгметова²

²Международная образовательная корпорация (КазГАСА)

ORCID ID: 0000-0002-4234-7120

E-mail: ardak_nigmatova@acu-edu.cc

(Алматы, Казахстан)

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО КОДА НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В КАЗАХСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ С ПОМОЩЬЮ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация

Предлагаемая статья направлена на выявление современных способов сохранения и репрезентации национального наследия в цифровой среде. Авторы рассматривают национальный костюм как носитель культурного кода в казахском танцевальном искусстве, как культурно-семиотическую систему, передающую историческую память, национальное мировоззрение и социокультурные ценности. Цель исследования – проанализировать возможности цифровой визуализации формы, орнамента, цветовой гаммы и композиционных особенностей национального костюма в казахском танцевальном искусстве. Научная новизна исследования проявляется в создании комплексного подхода к систематизации цвета, формы, орнамента, материала и фактуры национальной одежды, головного убора, орнамента, систематизации орнаментов и композиционной структуры как единого культурного кода, увязке его со сценическим движением казахского танца. В ходе исследования были использованы методы культурно-искусствоведческого, историко-этнографического, сравнительного, семиотического и содержательного анализа. На этапе цифровой визуализации были рассмотрены возможности фотограмметрии, 3D-моделирования, обработки текстур, цифрового архивирования и технологий AR/VR. В результате исследования были выявлены семь основных элементов, характеризующих культурный код казахской национальной одежды, систематизировано их культурно-семиотическое содержание и художественная активность в казахском танце. Результаты цифровой визуализации оценивались по показателям культурной специфичности, визуальной точности, семантической полноты, совместимости с движением, цифровому качеству и восприятию информации. Практическая ценность исследования определяется возможностями цифровой реконструкции казахской национальной одежды, сохранения культурного наследия, улучшения музейных экспозиций и демонстрации казахского танцевального искусства в современной цифровой среде. Представленная модель позволяет систематически отображать культурный код национальной одежды, начиная от историко-этнографических данных и заканчивая 3D-реконструкцией и интерактивной визуализацией.

Ключевые слова

казахская национальная одежда, культурный код, казахский танец, цифровые технологии, 3D моделирование, цифровая визуализация, культурное наследие.

Для цитирования

Крыкбаева, С. М., Ныгметова, А. 2026. Визуализация культурного кода национального костюма в казахском танцевальном искусстве с помощью цифровых технологий. Научный журнал «Arts Academy», № 3(19): 106-123

Introduction. The visual documentation and preservation of traditional cultural heritage are becoming important areas of research in cultural studies, art history and the digital humanities. UNESCO's approach to safeguarding intangible cultural heritage highlights the importance of transmitting forms of traditional art, historical knowledge, and cultural experience to future generations. From this perspective, studying the national costume using digital technologies makes it possible to examine not only its external features but also the cultural meanings conveyed through ornamental patterns, color, shape, material and composition. In current practice, 3D modeling, digital archiving, high-quality visualization, and interactive technologies are used as effective tools for studying and presenting cultural heritage to the general public.

The purpose of the study is to identify the main semiotic features that form the cultural code of the national costume in Kazakh dance and to develop a methodology for studying and visualizing their cultural meanings using digital technologies.

The research objectives are: to systematize the historical, semiotic and artistic meanings of the main elements that constitute the cultural code of the Kazakh national costume; to identify ways of reconstructing and visualizing this cultural code using digital technologies; and to assess the

possibilities of digital visualization for preserving, interpreting, and representing the cultural content of the national costume.

The study considers the national costume not only as an element of artistic decoration but also as a semiotic system that conveys the historical memory, sociocultural experience and national worldview of the Kazakh people. The systematization of color, shape, ornament, material, and compositional features in historical, cultural, and semiotic terms, together with an analysis of their relationship to movement and the stage image in Kazakh dance, helps preserve the cultural and semantic content of the national costume. It also makes it possible to present this content to contemporary audiences through 3D reconstruction, visualization, and an interactive model.

Materials and methods of research.

The study used qualitative approaches from cultural studies and art history to examine and visualize the cultural code of the national costume in Kazakh dance using digital technologies. The study examined the cultural and semiotic meanings conveyed through color, shape, ornamental patterns, material, and headdress, as well as the external artistic features of the costume. The digital component focused on the possibilities of re-displaying the national costume as an object of cultural heritage in a digital environment.

The object of the study was the national costume used in Kazakh dance. The subject of the study was the artistic and semiotic symbols that form the cultural code of the national costume, their connection with the historical and cultural experience of the Kazakh people and the stage image in dance art, as well as the possibilities of visualizing these symbols using digital technologies.

The research materials included historical, ethnographic, and art-historical data on the Kazakh national costume, visual materials, and scholarly publications related to the topic. The literature reviewed provided information on the historical development, material characteristics, social functions, colors, ornamental patterns, headdresses, and jewellery of the national costume, as well as their cultural meanings.

The main criteria for selecting costume samples were their correspondence with the traditional Kazakh clothing culture, their cultural significance, and the clear presence of distinctive visual features. **The study examined the costumes used in the Kazakh women's dances "Aqqu," "Aizhan Qyz," "Sholpy," "Örnek," "Bylqyldaq," and "Erke Sylqym."** Color, shape, ornamental patterns, headdress, and material were analyzed as individual visual elements. The analysis also considered the national costume as a carrier of cultural information that indicates the wearer's age, gender,

social status, marital status, and connection with traditional rituals.

The specific features of the costume in the Kazakh dance were examined in relation to the dancer's movements. In this regard, along with the static structure of the costume, its shape, silhouette, and visual impact during stage movement were analyzed. The relationship between costume elements and dance movement was examined using the following framework: "costume element → movement → visual effect → cultural image".

The study consisted of several successive stages: a review of scholarly literature; identification of the main visual elements representing the cultural code of the national costume; analysis of their historical, social, aesthetic, and symbolic meanings; a review of international practices in presenting national costumes in a digital environment; consideration of the potential of 3D modeling, AR/VR, digital reconstruction, and interactive visualization; and systematization of ways to preserve and present the cultural code in a digital environment.

The main feature of the study lies in considering the national costume not as a separate material object but as a cultural and semiotic system connected with Kazakh dance. In the process of determining the cultural code, not limited to the appearance of the costume, its color, shape, ornament, material and texture, headdress,

ornament and compositional structure were analyzed in relation to each other.

The scientific novelty of the study consists of three main contributions: the main components that form the cultural code of the national costume were systematized; a methodological approach was proposed to connect the cultural and semiotic features of the costume with movements in Kazakh dance; and a model for the digital reconstruction and interactive visualization of the cultural code was developed.

The results of the study can be used in museums, dance and art education, higher education institutions, digital

archives, and projects aimed at preserving and promoting national cultural heritage.

Each component was analyzed according to five criteria: visual features, historical meaning, cultural and semiotic meaning, function in dance performance, and approach to digital visualization. This approach provided a basis for the systematic analysis of the elements of the national costume, from their external features to their historical, cultural, and symbolic content, and for identifying possibilities for their re-reflection in a digital environment.

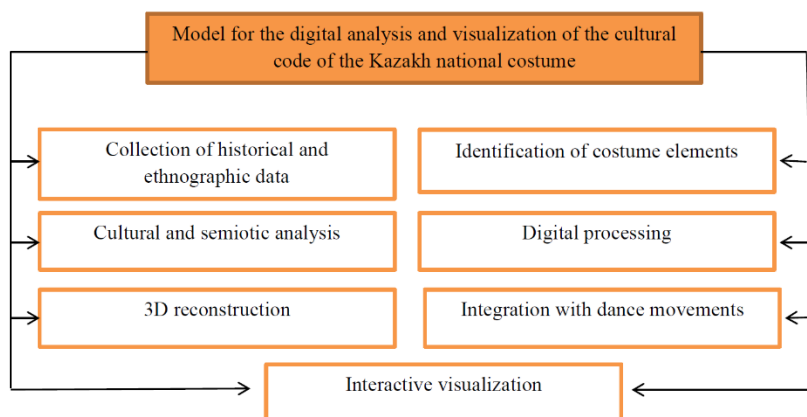
Table 1. *Criteria for determining and interpreting the cultural code of the Kazakh national costume*

Clothing element	Visual feature	Cultural and semiotic meaning	Role in dance performance	Digital visualization method
Color	Color, hue, contrast	Symbolic aesthetic meanings	Highlights the stage image	Color visualization
Shape	Silhouette, volume, length	Indicates age, gender, and social character	Defines movement and silhouette	3D model
Ornament	Type, shape and location of the pattern	Represents the national worldview and conveys symbolic meanings	Complements the artistic image	2D / 3D reconstruction
Material texture /	Fabric type, surface finish, gloss	Reflects practical and aesthetic meanings	Shows the property of the fabric when moving	Digital texture mapping
Headgear	Shape, size, decoration	Represents age, social status and cultural identity	Individualizes the dancer's stage image	3D model
Jewellery	Shape, type and location	It has aesthetic and symbolic meaning	Enhances movement and complements the stage image	3D / AR
Composition	The relationship and location of the elements	Ensures the formation of a unified cultural image	Creates a coherent stage image	3D / AR / VR

The cultural code of the national costume was analyzed in terms of color, shape, ornamental patterns, material and texture, headdress, jewellery, and compositional structure. The visual, historical and cultural-semiotic meanings of each element, its function in the dance performance, and the possibilities for its representation in a digital environment were examined in relation to one another. The digital visualization process involved 3D

modeling, 2D/3D reconstruction, texture mapping, and AR/VR technologies. The research process included collecting historical and ethnographic materials, identifying costume elements, analyzing their cultural meanings, digitally processing and reconstructing the costume in 3D, linking the digital model to dance movements, and creating an interactive visualization.

Figure 1. *Model of digital study and visualization of the cultural code of the Kazakh national costume*



The study used photogrammetry, 3D modeling, texture processing, digital archiving, and AR/VR technologies, as well as Blender and CLO 3D software. These tools made it possible to display the shape, texture, color, ornament, and compositional features of the costume in a digital environment. The effectiveness of digital visualization was evaluated according to the following criteria: preservation of cultural meaning,

correspondence with the original image, complete transmission of costume elements, compatibility with dance movement, quality of the digital model and intelligibility of information.

The criteria presented in the Table 2 aim to comprehensively assess the main characteristics of digital visualization, from the preservation of cultural content to its presentation in a visual and interactive way.

Table 2. *Criteria and indicators for evaluating the effectiveness of digital visualization*

Evaluation criterion	Indicator	Evaluation method
Cultural authenticity	Consistency with the cultural code	Expert assessment
Visual accuracy	Accuracy of shape, color, and ornament	Comparative analysis
Semantic completeness	Representation of cultural meanings	Content analysis
Compatibility with movement	Relationship between the costume and dance movements	Video recording and 3D analysis
Digital quality	3D model quality	Expert assessment
Availability	Clarity of information	User assessment

Literature review. Research on the digitalization of folk dance and national costumes demonstrates the potential of digital technologies for preserving traditional cultural heritage. Ami-Williams et al. (2024) studied Nigerian Eyo dance through motion capture, costume movement modeling, and 3D visualization. They found that the size and deformation of the costume during movement affected the quality of digital registration. Intawong et al. (2025) digitized Lanna traditional dances from Thailand using motion capture, VR, MR, and web-based visualization, demonstrating the potential of XR technologies to present traditional dance interactively.

Angeletti et al. (2024) examined the use of photogrammetry, 3D visualization, VR, AR, and digital twin technologies for the preservation and presentation of historical costumes in museum settings. The study showed that digital technologies allowed

costumes to be presented to the public preserving their shape, movement, and cultural context. Moskvin, Moskvina and Kuzmichev (2025) studied levels of detail in 3D models of historical costumes and emphasized the importance of balancing visual quality, file size, and technical capabilities of user's devices.

3D modeling and deep learning technologies are also used in the digital reconstruction of traditional textile heritage. In a study of traditional textile patterns of the Li people, high-precision 3D models were developed using the SDCS-3D-GAN model. The models preserved color, weaving structure, and fine textural symbols and were introduced into AR/VR environments (Cao et al. 2026). The study demonstrated the relationship between the stages of data collection, pre-processing, sign detection by CNN, 3D reconstruction, texture generation, and AR/VR visualization.

Jalil (2025) explored the presentation of ethnic patterns from traditional clothing in a contemporary digital environment using AR technology and demonstrated how traditional motifs could be transformed into interactive digital content. Overall, the studies reviewed demonstrate the potential of 3D modeling, motion capture, photogrammetry, AR/VR, and artificial intelligence for preserving and visualizing traditional dance, costume, and textile heritage. However, these studies do not fully examine the cultural and semiotic content of the national costume in relation to stage movement in Kazakh dance. This gap provides the rationale for the present study.

Zhu, Li and Zhang (2025) proposed an approach to the digital restoration of historical costumes using artificial intelligence and 3D technologies. The study used CLO 3D, Blender, CAD, and AI tools to reconstruct the fabric texture, color, ornamental patterns, shape, and jewellery of the costume in stages. The authors described digital restoration as a systematic process involving historical and cultural analysis, digital processing, ornament identification, 3D modeling, virtual dressing and visualization.

Boboc et al. (2022) analyzed 1,201 scientific papers in the Scopus and Web of Science databases and systematized the capabilities of AR technologies in 3D reconstruction of cultural heritage, virtual exposition, education and interactive presentation. The study showed the importance of combining

3D modeling, photogrammetry, laser scanning, and artificial intelligence. However, the review did not specifically address the cultural code of a particular national costume or its relationship to dance movements.

Chong and colleagues (2022) studied virtual reality technologies through a systematic review in terms of preserving, reconstructing, and presenting cultural heritage. The analysis of 290 scientific publications demonstrated the potential of VR technologies for the three-dimensional reconstruction of cultural objects, the interactive presentation of historical information, and user interaction with a cultural object.

Bolsynbek and Kadrimbetova (2025) examined the Kazakh national costume as an ethnocultural phenomenon that reflects historical memory, national worldview and sociocultural characteristics. The study analyzed the material features, social functions, and decorative elements of the national costume and demonstrated that it functions as a semiotic system conveying cultural and social information.

Kazakhstani scholars Kostsova and Mugzhanova (2025) studied the Kazakh national costume as a cultural code reflecting material and spiritual culture and national identity. The authors systematized the functions of costume elements related to age, gender, social status, and traditional rituals and

showed their importance in conveying cultural and symbolic information.

Akhmetbekova, Montanay and Koch (2024) studied the cultural and semantic functions of terms for items of national clothing in Kazakh and Turkish proverbs. Through comparative, semantic, discursive, and frame analysis, the authors found that clothing terms extend beyond their original material meanings and function as symbolic units conveying information about social status, values, worldview, and national culture.

Overall, international and Kazakhstani research demonstrates the importance of 3D reconstruction, photogrammetry, AR/VR, artificial intelligence, and interactive visualization for the digitization of national costume and traditional dance heritage. In domestic works, the historical, cultural, social and semiotic

content of the Kazakh national costume is considered in detail. However, insufficient attention has been paid to integrating the color, shape, ornamental patterns, material, jewellery, and compositional structure of the national costume with movements in Kazakh dance within a single digital model. This research gap demonstrates the relevance of the present study.

The results and discussion of results. The study identified seven main interrelated elements that form the cultural code of the national costume used in Kazakh dance: color, shape, ornamental patterns, material and texture, headdress, decoration and compositional structure. The listed elements not only shape the external artistic appearance of the costume but form a system of visual symbols that conveys cultural meanings, social identity, and the stage image.

Table 3. *Main elements of the Kazakh national costume and their cultural-semiotic content*

№	Costume element	Main visual feature	Cultural and semiotic meaning	Artistic function in Kazakh dance
1	Color	Color, hue, contrast	Expresses symbolic, aesthetic and cultural meanings	Strengthens the stage image and visual expressiveness
2	Shape	Silhouette, volume, length	Indicates age, gender and social characteristics	Body language and dance define the silhouette
3	Ornament	Type of pattern, shape, location	Represents national worldview, symbolism and cultural identity	Enriches the artistic image and defines the national character
4	Material and texture	Fabric type, surface finish, shine, density	Reflects practical, aesthetic, and cultural features	Reveals the visual and dynamic

				properties of the costume
5	Headgear	Shape, volume, decoration	Represents age, status and cultural identity	Personalizes the stage image of the dancer
6	Jewellery	Type, shape, material, location	Expresses aesthetic, symbolic and social meanings	Complements movement and increases visual expressiveness
7	Composition	The location and relationship of the elements	Ensures the formation of a unified cultural image	Creates visual integrity and harmony of the stage costume

The results presented in the Table 3 show that the cultural code of the national costume is formed through the interconnection of color, shape, ornamental patterns, material, headdress, jewellery, and compositional structure. These elements communicate the national worldview, the wearer's social status, and cultural identity and characterize the costume as a semiotic system.

A distinctive feature of the study is that these elements were considered in relation to stage movements in Kazakh dance. Costume elements contribute to the spatial perception of movement, visual dynamics, and the coherence of the stage image. The analysis was based

on the following sequence: “costume element → movement → visual effect → cultural image”.

The long hem visually enhances the amplitude of rotational movements, while the sleeves emphasize the direction and dynamics of hand movements. The headdress shapes the dancer's silhouette, while the ornaments enhance the effect of light in the process of movement. Ornamental patterns emphasize the national character, appearing from different spatial angles. These results provide a basis for the proposed digital reconstruction and interactive visualization of the national costume.

Table 4. Relationship between national costume elements and dance movements

Costume component	Relationship to dance movement	Stage visual effect	Influence on cultural image
Clothing hem	Circular and rotational movements	Visually increases the amplitude of movement	Enhances the expressiveness of the female stage image
Sleeve	Hand gestures	Creates a dynamic visual effect	Enhances the expressive character of the dance
Headgear	Head movements	Highlights the dancer's silhouette	Reflects personal and social characteristics
Jewellery	Body movements	Light reflection and dynamic visual effect are formed	Increases stage expressiveness
Ornament	Turning of the body and movement in space	The nature of the visual perception of the expression changes	Defines national cultural identity

These findings are consistent with the study by Ami-Williams and colleagues, who examined the effect of voluminous costumes on digital registration of movement in traditional dance. Their study focused on the digitalization of Eyo dance, whereas the present study examined the role of costume elements in forming the stage image and cultural code in Kazakh dance.

The results make it possible to characterize the national costume not as a static cultural object but as a dynamic artistic system that interacts with dance movements. Therefore, digital reconstruction should take into account not only the shape of the costume but also

its visual properties during movement.

Based on these findings, a visualization model was formed to represent the cultural code of the national costume in a digital environment. The model combines color, ornamental patterns, shape, material, jewellery, and the costume's visual appearance in motion within a single digital system.

Historical and ethnographic materials provided the basis for the digital visualization, which involved the digital processing of costume elements, 3D reconstruction, and the application of appropriate

textures. At the next stage, the digital model was linked to dance movements, taking into account the visual effects produced by the hem, sleeves, ornamental patterns, and jewellery.

As a result, the cultural code of the national costume was presented through the following sequence: “costume → cultural code → digital reconstruction → movement → interactive visualization”.

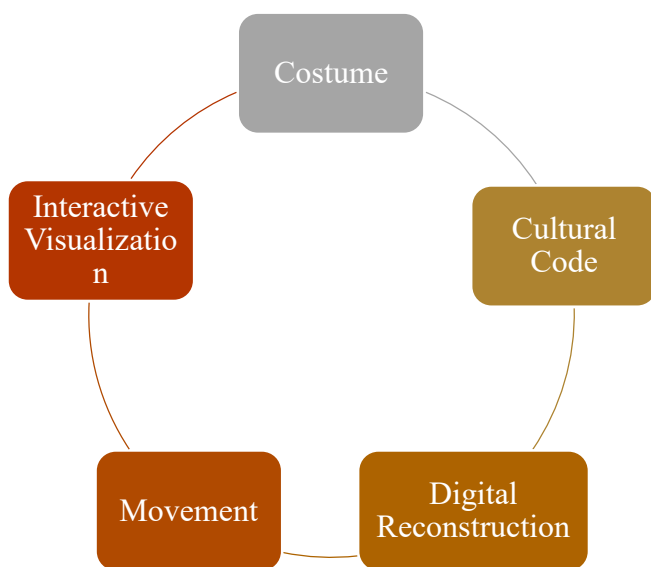


Figure 2. Model for the digital visualization of the cultural code of the Kazakh national costume

The model presented in the figure consists of four interconnected levels: national costume → cultural code → digital reconstruction → interactive cultural visualization. At the first level, the original appearance of the costume is systematized. At the second level, the cultural code conveyed through color, shape, material, and ornamental patterns is identified. At the third level, the mentioned symbols are converted from 2D materials into a textured 3D model and animated movement. At the final level, the completed digital model

is presented through 3D and AR/VR environments, digital archives, and interactive platforms.

The main value of the model is that it preserves the cultural information conveyed by the national costume and allows this information to be presented, interpreted, and interactively explored in a digital environment. The distinctive feature of the proposed model lies in the integration of digital reconstruction, movements in Kazakh dance, and the cultural and semiotic content of the

national costume within a single system.

Based on the previous results, a multi-level model of digital visualization of the cultural code of the national costume was formed. Figure 1 shows the stages of the research process, while Figure 2 presents the structure of the digital visualization model.

The effectiveness of digital visualization was assessed according to the following indicators: cultural identity, visual accuracy, semantic completeness, movement identity, digital quality and information perception. Each indicator was evaluated using a five-point scale, and the results before and after digital visualization were compared.

Table 5. *Evaluation results for the effectiveness of digital visualization*

Indicator	Initial level, score	Level, score after digital visualization	Change
Cultural authenticity	3.4	4.6	+1.2
Visual accuracy	3.2	4.5	+1.3
Semantic completeness	3.1	4.4	+1.3
Compatibility with movement	2.9	4.3	+1.4
Digital quality	2.8	4.6	+1.8
Clarity of information	3.3	4.7	+1.4
Average score	3.12	4.52	+1.40

The results presented in the Table 5 show an increase in all assessment indicators after digital visualization. The average score increased from 3.12 to 4.52 points, representing a mean increase of 1.40 points. The greatest increase was observed in digital quality, which rose from 2.8 to 4.6 points (+1.8). Compatibility with dance movements increased from 2.9 to 4.3 points, semantic completeness from 3.1 to 4.4 points, and clarity of information from 3.3 to 4.7 points. These results suggest that the digital model made it possible to present the shape, texture, cultural meanings, and relationship of the

costume to dance movements in an integrated manner.

A comparison with international and Kazakhstani studies identified four main areas in the digitalization of national costumes: the relationship between costume and dance movements, 3D visualization, AR/VR technologies, and the representation of cultural codes. Ami-Williams and colleagues (2024) demonstrated the effect of voluminous costumes on the digital capture of traditional dance movements. The present study extends this perspective by considering the cultural and semiotic meanings of the costume.

Moskvin et al. (2025) showed the importance of a balance between visual detail and technical capabilities when creating 3D models of historical costumes. In the present study, the quality of the 3D model, color, shape, ornamental patterns, material, and the preservation of their cultural meanings were considered key components of the analysis.

Conclusion. The study aimed to analyze and visualize the cultural code of the national costume in Kazakh dance using digital technologies. As a result, seven main elements that form the cultural code were identified: color, shape, ornamental patterns, material and texture, headdress, jewellery, and compositional structure. The visual characteristics, cultural and semiotic meanings, and functions of these elements in dance performance were systematized.

The study showed a direct connection between the costume and movements in Kazakh dance. The hem enhances the artistic effect of rotational movements, the sleeves emphasize the direction and dynamics of hand movements, and the headdress and decorations shape the dancer's silhouette and complement the stage image. The national costume was considered not as a static cultural object but as a dynamic artistic system that interacts with dance movements.

An important result of the study is a model of digital reconstruction and interactive visualization of the cultural code of the national costume. The model combines the stages of collecting historical and ethnographic materials, identifying costume elements, conducting cultural and semiotic analysis, digital processing, 3D reconstruction, integration with dance movements, and interactive visualization.

The effectiveness of digital visualization was evaluated according to the following indicators: cultural authenticity, visual accuracy, semantic completeness, compatibility with movements, digital quality, and clarity of information. The results showed an increase in all indicators after digital visualization, with the greatest improvements observed in digital quality, compatibility with dance movements and clarity of information.

Digital technologies can be considered an effective means of preserving, systematizing, interpreting, and presenting the cultural code of the Kazakh national costume to the general public. The proposed model can be used in museums, dance and art education, higher education institutions, digital archives, and projects aimed at promoting Kazakh cultural heritage.

References:

1. Akhmetbekova, A. K., E. A. Montanay, and A. Koch. 2024. "Discourse of National Clothes in Kazakh and Turkish Proverbs." *Bulletin of KazNU. Oriental Studies Series* 1 (108): 25–36. <https://doi.org/10.26577/JOS.2024.v108.i1.03>.
2. Ami-Williams, T., C.-G. Serghides, and A. Aristidou. 2024. "Digitizing Traditional Dances under Extreme Clothing: The Case Study of Eyo." *Journal of Cultural Heritage* 67: 145–157. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2024.02.011>.
3. Angeletti, E., M. Gaiani, R. Palermo, and S. Garagnani. 2024. "Beyond the Physical Exhibit: Enhancing, Showcasing and Safeguarding Fashion Heritage with VR Technologies." *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 32: e00314. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2023.e00314>.
4. Boboc, R. G., E. Băutu, F. Gîrbacia, N. Popovici, and D.-M. Popovici. 2022. "Augmented Reality in Cultural Heritage: An Overview of the Last Decade of Applications." *Applied Sciences* 12 (19): 9859. <https://doi.org/10.3390/app12199859>.
5. Bolsynbek, T. N., and N. N. Kadrimbetova. 2025. "The Kazakh National Costume Is an Important and Indispensable Attribute of Kazakh Culture." *Bulletin of the L. N. Gumilyov Eurasian National University. Political Sciences. Regional Studies. Oriental Studies. Turkology Series* 4 (153): 252–265. <https://doi.org/10.32523/2616-6887-2025-153-4-252-265>.
6. Cao, C., L. Zhang, and X. Qian. 2026. "3D Digital Reconstruction and Presentation of Traditional Textile Arts of the Li People Using Deep Learning Technology." *Discover Applied Sciences* 8: 843. <https://doi.org/10.1007/s42452-026-08869-7>.
7. Chong, H. T., C. K. Lim, A. Rafi, K. L. Tan, and M. Mokhtar. 2022. "Comprehensive Systematic Review on Virtual Reality for Cultural Heritage Practices: Coherent Taxonomy and Motivations." *Multimedia Systems* 28: 711–726. <https://doi.org/10.1007/s00530-021-00869-4>.
8. Intawong, K., P. Thongthip, S. Khanchai, and K. Puritat. 2025. "The Lanna XR Dance Heritage: Exploring XR for the Digitization and Transmission of Intangible Culture." *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 39: e00457. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2025.e00457>.
9. Jalil, M. H. 2025. "Augmented Reality in Fashion: Technological Advancements in Digital Preservation of Traditional Heritage." *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 37: e00408. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2025.e00408>.
10. Kostsova, A. A., and G. S. Mugzhanova. 2025. "The Phenomenon of Kazakh Folk Clothing: From the Point of View of Diversity of Functional and Semantic Loads." *Central Asian Journal of Art Studies* 10 (3): 305–319. <https://doi.org/10.47940/cajas.v10i3.1055>.
11. Moskvina, A., M. Moskvina, and V. Kuzmichev. 2025. "A Study on Levels of Detail for Presenting 3D Models of Historical Costumes Online." *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 36: e00399. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2025.e00399>.
12. Zhu, G., Y. Li, and S. Zhang. 2025. "Digital Restoration of Tang Dynasty Ladies' Costumes in the 'Ramming & Washing Silk Painting' Based on AI and 3D Technology." *Electronics* 14 (6): 1139. <https://doi.org/10.3390/electronics14061139>.

Contribution of the Authors:

Sara Mukashevna Krykbayeva – development and substantiation of the methodological apparatus of the article; interpretation of the obtained data and formulation of theoretical conclusions; scientific editing, critical analysis and bringing the text into a consistent style, and clarifying the scholarly arguments and conclusions.

Ardak Nygmetova – development of the concept and formulation of research objectives; collection and systematization of theoretical material; writing the original text of the manuscript (introduction, literature review, results, discussion).

Авторлардың үлесі:

Крыкбаева Сара Мукашевна – мақаланың әдіснамалық аппаратын әзірлеу және негіздеу; алынған мәліметтерді түсіндіру және теориялық тұжырымдарды тиянақтау; ғылыми зерттеулер жүргізу, сыни талдау және мәтінді бір стильге келтіру, ғылыми мазмұны мен қорытындыларын нақтылау.

Ардақ Ныгметова – тұжырымдаманы әзірлеу және зерттеу міндеттерін қою; теориялық материалдарды жинақтау және жүйелеу; қолжазбаның бастапқы мәтінін жазу (кіріспе, әдебиетке шолу, нәтижелер, талқылау).

Вклад авторов:

Крыкбаева Сара Мукашевна – разработка и обоснование методологического аппарата статьи; интерпретация полученных данных и формулировка теоретических выводов; научное редактирование, критический анализ и приведение текста к единому стилю, уточнение научных положений и выводов.

Ардақ Ныгметова – разработка концепции и постановка исследовательских задач; сбор и систематизация теоретического материала; написание исходного текста рукописи (введение, обзор литературы, результаты, обсуждение).

Brief Information about the Authors:

Krykbayeva Sara Mukashevna – candidate of Art History, Acting Professor, Kazakh National Women's Teacher Training University, Almaty, Kazakhstan.
E-mail: krykbayevasara@gmail.com

Nygmetova Ardak – Assistant Professor, International Educational Corporation (KazGASU), Almaty, Kazakhstan.
E-mail: ardak_nigmetova@acu-edu.cc

Авторлар туралы қысқаша мәлімет:

Крыкбаева Сара Мукашевна – өнертану кандидаты, профессор м.а, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті, Алматы, Қазақстан.
E-mail: krykbayevasara@gmail.com

Ныгметова Ардақ – профессор ассистент, Халықаралық білім беру корпорациясы (ҚазБСҚА), Алматы, Қазақстан.
E-mail: ardak_nigmetova@acu-edu.cc

Краткая информация об авторах:

Крыкбаева Сара Мукашевна – кандидат искусствоведения, и.о. профессора, Казахский национальный женский педагогический университет, Алматы, Казахстан.
E-mail: krykbayevasara@gmail.com

Ныгметова Ардақ – ассистент профессор, Международная образовательная корпорация (КазГАСА), Алматы, Казахстан.
E-mail: ardak_nigmetova@acu-edu.cc

МАЗМҰНЫ / CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

- | | | |
|---|---|----|
| 1. Ә. Д. Шорабек
С. Ә. Бәкірова

<i>A. D. Shorabek</i>
<i>S. A. Bakirova</i> | БИ ЖӘНЕ КАМЕРА: «БАҚЫТ
ҚҰШАҒЫНДА» ФИЛЬМ-МЮЗИКЛІНДЕГІ
БИ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНЫҢ
КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

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

ТАНЕЦ И КАМЕРА: ОСОБЕННОСТИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ
В ФИЛЬМЕ-МЮЗИКЛЕ «В ОБЪЯТИЯХ
СЧАСТЬЯ» | 5 |
| 2. С. Д. Саттыбаева
Н. Р. Ескендіров

<i>S. D. Sattybayeva</i>
<i>N. R. Yeskendirov</i> | СЦЕНОГРАФИЯ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ
ЯЗЫК БАЛЕТА «КОЗЫ КОРПЕШ – БАЯН
СУЛУ»

«ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ»
БАЛЕТІНДЕГІ СЦЕНОГРАФИЯНЫҢ
КӨРКЕМ ТІЛІ

SCENOGRAPHY AS THE EXPRESSIVE
LANGUAGE OF THE BALLET
"KOZY KORPESH – BAYAN SULU" | 32 |
| 3. Г. Б. Әбдірахман

<i>G. B. Abdirakhman</i> | МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ
ДРАМАТУРГИЯ НЕЗАВЕРШЁННОГО
БАЛЕТА «СТЕПНАЯ ЛЕГЕНДА»
Т. КАЖГАЛИЕВА И З. РАЙБАЕВА

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

	THE MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC DRAMATURGY OF THE UNFINISHED BALLET “STEPPE LEGEND” BY T. KAZHGALIYEV AND Z. RAIBAYEV	56
4.	<i>T. Zh. Moldalim</i> <i>D. D. Urazymbetov</i> <i>Т. Ж. Молдалім</i> <i>Д. Д. Уразымбетов</i>	PUBLISHING PRACTICES AS A TOOL FOR PROMOTING CHOREOGRAPHIC ART: A TYPOLOGICAL ANALYSIS ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕРДІ НАСИХАТТАУ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕГІ БАСПА ТӘЖІРИБЕЛЕРІ: ТИПОЛОГИЯЛЫҚ ТАЛДАУ ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
		82
5	<i>S. M. Krykbayeva</i> <i>A. Nygmetova</i> <i>С. М. Крыкбаева</i> <i>А. Ныгметов</i>	VISUALIZATION OF THE CULTURAL CODE OF THE NATIONAL COSTUME IN THE KAZAKH DANCE ART THROUGH DIGITAL TECHNOLOGIES ҚАЗАҚ БИ ӨНЕРІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ КОСТЮМНІҢ МӘДЕНИ КОДЫН ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР АРҚЫЛЫ ВИЗУАЛИЗАЦИЯЛАУ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО КОДА НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В КАЗАХСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ С ПОМОЩЬЮ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
		106
	Мазмұны/Contents/ Содержание	124

«ARTS ACADEMY»
scientific journal
қыркүйек/ september / сентябрь
2026

Пішім/ Format/ Формат 170x260.

Көлемі/ Scope/ Объем – 7,87 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