

ISSN 2960-2351 (online)
ISSN 2960-2343 (print)



Volume 12

International Peer-Reviewed Journal

Saryn

No. 1

2024

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал



Сарын

1 шығарылым
выпуск

2024

Журнал туралы

Saryn – «Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бағыты бойынша өзекті зерттеулерді, аударма материалдарын және академиялық мәтіндерге, музыкалық альбомдарға, кинофильмдерге, көрмелерге және басқа да ғылым мен мәдениет туындыларына шолуларды жариялауға бағытталған халықаралық ғылыми рецензияланатын басылым.

Saryn басылымдарының негізгі мақсаты ұлттық мәдениет контекстіндегі өнердің зерттеу және әдіснамалық мәселелерін, дәстүрлердің мәдениетаралық өзара байланысын және олардың қазіргі жай-күйін айшықтайтын және талқылайтын мақалалар. Редакцияға ұсынылған мәліметтер жүйелі сапалық немесе сандық деректерді талдауды қамтитын теориялық және эмпирикалық зерттеулерге; бар білімді айтарлықтай растайтын немесе кеңейтетін қысқаша зерттеу есептері мен жазбаларына; кітаптарға, театр қойылымдарына, музыкалық альбомдар мен концерттерге, кинофильмдерге, көрмелерге және басқада шолуларға бағытталуы мүмкін. *Saryn*-да ғылыми диалогтар құпталады. Журналдың редакциясы авторларды күрделі терминологиядан аулақ болып, халықаралық оқырмандармен байланыс орнатуға қамқорлық жасай отырып, түсінікті және қол жетімді тілде жазуға шақырады.

Saryn-да жарияланған мақалалардың авторлары мәтіндердің мазмұнына, сондай-ақ мақалаларды жариялау нәтижесінде байқаусызда зиян келтіруі мүмкін үшінші тұлғалардың ар-намысына, қадір-қасиетіне және іскерлік беделіне толық жауап береді. Дәйексөз келтірген кезде автор мен дереккөзге сілтеме жасалу қажет.

Saryn редакциясына түскен барлық мақалалар, оның ішінде жасанды интеллект арқылы жазылған немесе аударылған мәтіндер плагиатты тексеру рәсімінен өтеді және мамандардың екі рет «жасырын» шолуынан кейін жарияланады.

Saryn-да авторлық ғылыми зерттеулер, пікірлер, рецензиялар және сұхбаттар тегін жарияланады. Журнал редакциялық жұмыстарға және мақалаларды жариялауға байланысты барлық шығындарды өз мойнына алады. Редакцияға ұсынылған материалдарды жариялағаны үшін төлем төленбейді.

Журналдың редакциялық саясаты халықаралық ұйымдардың ғылыми жарияланымдар этикасы жөніндегі ұсынымдарына негізделеді: Басылым этика комитеті – Committee on Publication Ethics (COPE), Еуропалық ғылыми редакторлар қауымдастығы – The European Association of Science Editors (EASE).

Saryn журналының редакциясы ынтымақтастықтың әртүрлі форматтарына ашық. Біз кез келген ұсыныстарға қуаныштымыз, оларды редакцияның электронды поштасына жіберуге болады: editor@sarynjournal.kz.

Тарату, индексстеу және мұрағаттау

Saryn халықаралық рецензияланатын журналы оның дүние жүзіне таралуына әсер ететін басылымдардың сапасын жақсарту үшін түрлі шараларды қолға алуда. Бұл саясатты журнал 2013 жылдан бері бірінші жариялануынан ұстанды.

Saryn Будапешттің ашық қолжетімділік бастамасына қосылу арқылы ашық қолжетімділік саясатын ұстанады, бұл автордың жарияланған мақаласын басқа зерттеушілердің іздеуіне және сілтеме жасауына әсер етеді. Сондықтан журналдың өзі де, оның мұрағатталған және баспа көшірмелері сақталатын репозиторийлер де *Saryn* зерттеушілері мен халықаралық қауымдастық арасындағы ғылыми байланыс процесінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. *Saryn* журналындағы мақалалардың мұрағатталған көшірмелері жоғары оқу орынның екі репозиторийінде сақталады:

1. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының электронды кітапханасы.](#)
2. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ресми сайтындағы *Saryn* парақшасы.](#)

Журналдың баспа даналары Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының кітапханасында, ҚР Ұлттық кітапханасында сақтаулы. Оқырмандар мен авторлар [sarynjournal.kz](#) журналының ресми сайтындағы «Мұрағаттар» бөлімінде шығарылымдардың электрондық нұсқасымен тегін таныса алады. Мақалалардың PDF-нұсқалары Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясы бойынша қол жетімді.

Saryn (25.01.2024 № 101 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БжҒСБК) ұсынған басылымдар тізбесіне енгізілді («Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бөлімі). Сонымен қатар, *Saryn* ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), КиберЛенинкада индекстеледі.

Saryn журналы авторларға жарияланған материалдарды таратуға және оқырман қауымын кеңейтуге, соның ішінде журналдың ресми әлеуметтік желілерінде (Telegram, Instagram, Facebook) мақалаларды жариялау арқылы жан-жақты қолдау көрсетеді. Біз авторларды мақалаларды дүние жүзі бойынша әріптестері мен зерттеушілер арасында белсенді түрде насихаттауға шақырамыз, бұл оқырмандар санын көбейтуге, танымалдылықты арттыруға және *Saryn*-да жарияланған мақалаларды Желіде іздеуге неғұрлым қолжетімді етуге әсер етеді. Қолжазбаларды жосықсыз авторлардың заңсыз иемденуінен қорғау үшін сіз DOI сілтемесін немесе мақаланың түпнұсқасы жарияланған *Saryn* журналының веб-сайтына сілтеме беруіңіз керек. Бұл әзірлеу және жариялау күніне құқығыңызды дәлелдеуге мүмкіндік береді.

Saryn редакция алқасы өз авторларына жарияланған материалдарды бөгде ресурстарда орналастыруға кедергі жасамайды. Журнал авторлары оларды тәуелсіз репозиторийге немесе олармен байланысты дерекқорға жүктей алады. Бірлескен авторлықпен жарияланған мақала, тіпті егер бірлескен авторлар оны басқа ұйымдардың электронды кітапханаларында орналастырса да, репозиторийге орналастырылуы мүмкін. Басқа репозиторийлермен өзара әрекеттесу оқырмандар мен сілтеме жасайтын аудиторияны көбейтуге, әріптестер мен студенттерге зерттеулермен танысуға, пікірлес адамдар мен жаңа мүмкіндіктерге ие болуға мүмкіндік береді.

About the Journal

Saryn is an international peer-reviewed publication, focused on topical studies, translated materials and peer reviews of academic texts, music albums, films, exhibitions and other works of the Art and Humanities field.

The main purpose of *Saryn* is to publish articles that cover and discuss studies and methodological art topics in the context of national culture, cross-cultural interaction of traditions and their current state.

The materials, submitted to the editorial office, may focus on theoretical and empirical studies containing a systematic qualitative or quantitative data analysis; brief research reports and notes that significantly confirm or expand existing knowledge; reviews of books, theater performances, music albums and concerts, films, exhibitions, etc. Dialogues on studies are welcome at *Saryn*. The journal's editorial office asks authors to write in a clear and accessible language, avoiding any complicated terminology and taking care about international readership.

Authors of articles, published in *Saryn*, are fully liable for their text content, as well as for honor, dignity, and business reputation of the third parties who may be unintentionally harmed by a publication of any article. It is mandatory to indicate the author and the source when citing.

All the articles, submitted to the editorial office of *Saryn*, including texts and translations made by AI, are checked for plagiarism and published after a positive double-blind peer review.

Author's academic studies, reviews, peer reviews and interviews are published in *Saryn* for free. The journal bears all expenses associated with editorial work and articles publication. The materials submitted to the editorial office for publishing are free of royalties.

The journal's editorial policy is based on the recommendations of international organizations on the publication ethics: the Committee on Publication Ethics (COPE), the European Association of Science Editors (EASE).

The editorial office of *Saryn* is open to various formats of cooperation. We welcome any suggestions by electronic mail: editor@sarynjournal.kz.

Distribution, Indexing and Archiving

The international peer-reviewed *Saryn* journal takes all steps to ensure that it is accompanied by high-quality publications, and it can be distributed worldwide. This policy has accompanied the journal since its first publication ten years ago.

Saryn adheres to the open access policy by joining the Budapest Open Access Initiative, which affects the search and citation of the author's published article by other scholars. Therefore, the journal itself and the repositories where it's archived and printed copies are stored are an essential component in communication between *Saryn*'s scholars and international community. The archived copies of the *Saryn* articles are stored in two repositories of the editorial:

1. [The Electronic Library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)
2. [The *Saryn*'s page on the official website of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)

Printed copies of the journal are kept in the library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory and National Library of the Republic of Kazakhstan. Readers and authors may find the electronic version of journal issues for free in the Archives section on the official website, sarynjournal.kz. PDF versions of articles are available for free by Creative Commons License (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn is included in the List of journals recommended by CQAES (Committee for Quality Assurance in the sphere of Education and Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan) (order No. 101 dated 25.01.2024) for publication of the main results of academic activity (category "Arts and Humanities"). Besides, *Saryn* is indexed by KazCB (Kazakhstan Citation Base), NCSTE (National Center of Science and Technology Evaluation), and CyberLeninka.

Saryn fully supports authors for the distribution of published materials and the expansion of the readership, also with the help of publishing the articles on the journal's official social networks (Telegram, Instagram, Facebook). We encourage our authors to actively promote their articles among the colleagues and fellow scholars around the world through academic social networks and other possible ways that can attract readers, to increase awareness and make articles published in *Saryn* more Internet searchable. In order to protect manuscripts from being misappropriated by unscrupulous authors, links to the DOI or to the website of the *Saryn* journal with the original version of the published article should be indicated. This will allow you to prove your rights for the work, and for the date of publication.

The *Saryn*'s editorial board does not prevent its authors from posting published materials on other resources. The journal's authors can upload to an independent database or affiliated one. An article, published in co-authorship, can be placed in a repository, even if the co-authors have placed it in electronic libraries of other organizations. Interaction with other repositories makes it possible to increase readership and citing audience, so the colleagues and students will have the opportunity to acknowledge the studies, to gather associates and get new opportunities.

О журнале

Saryn – международное научное рецензируемое издание, ориентированное на публикацию актуальных исследований, переводных материалов и рецензий на академические тексты, музыкальные альбомы, кинофильмы, выставки и другие произведения науки и культуры по направлению «Искусство и гуманитарные науки».

Основной целью публикаций *Saryn* являются статьи, в которых освещаются и обсуждаются исследовательские и методологические вопросы искусства в контексте национальной культуры, кросс-культурное взаимодействие традиций и их актуальное состояние.

Материалы, представленные в редакцию, могут быть сосредоточены на теоретических и эмпирических исследованиях, содержащих систематический качественный или количественный анализ данных; краткие исследовательские отчеты и заметки, которые существенно подтверждают или расширяют существующие знания; обзоры книг, театральных спектаклей, музыкальных альбомов и концертов, кинофильмов, выставок и другого. В *Saryn* приветствуются научные диалоги. Редакция журнала призывает авторов писать ясным и доступным языком, избегая сложной терминологии и заботясь о коммуникации с международной читательской аудиторией.

Авторы статей, опубликованных в *Saryn*, несут полную ответственность за содержание текстов, а также за честь, достоинство и деловую репутацию третьих лиц, кому может быть причинен неумышленный ущерб в результате публикации статей. При цитировании обязательно указание ссылки на автора и источник.

Все статьи, поступающие в редакцию *Saryn*, проходят процедуру проверки на плагиат, включая тексты, написанные или переведенные искусственным интеллектом, и публикуются после положительного двойного слепого рецензирования специалистами.

Авторские научные исследования, обзоры, рецензии и интервью в *Saryn* публикуются бесплатно. Журнал берет на себя все расходы, связанные с редакционными работами и публикациями статей. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Редакция журнала *Saryn* открыта к разным форматам сотрудничества. Мы будем рады любым предложениям, которые можно направить на электронную почту редакции: editor@sarynjournal.kz.

Распространение, индексирование и архивирование

Международный рецензируемый журнал *Saryn* делает все шаги для того, чтобы его сопровождало высокое качество публикаций и он мог быть распространен во всем мире. Эта политика сопровождала журнал с момента его первой публикации в 2013 году.

Saryn придерживается политики открытого доступа, присоединившись к Будапештской инициативе по открытому доступу, что влияет на поиск и цитирование опубликованной статьи автора другими исследователями. Поэтому и сам журнал, и репозитории, где хранятся его архивированные и печатные копии, являются важнейшей составляющей процесса научной коммуникации между исследователями *Saryn* и международным сообществом. Архивные копии статей *Saryn* хранятся в двух репозиториях издателя:

1. [Электронная библиотека Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)
2. [Страница *Saryn* на официальном сайте Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)

Печатные экземпляры журнала содержатся в библиотеке Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, Национальной библиотеке РК. Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы» на официальном сайте журнала – sarynjournal.kz. PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn включен в Перечень изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКСНВО) Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан (приказ № 101 от 25.01.2024) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусство и гуманитарные науки»). Помимо этого, *Saryn* индексируется в КБЦ (Казахстанской базе цитирования), НЦГНТЭ (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), КиберЛенинке.

Журнал *Saryn* всесторонне поддерживает авторов в деле распространения опубликованных материалов и расширения читательской аудитории, в том числе и через публикацию статей в официальных соцсетях журнала (Telegram, Instagram, Facebook). Мы призываем авторов активно продвигать статьи среди своих коллег и исследователей по всему миру через научные соцсети и другие возможные способы, что может привлечь читателей, повысить узнаваемость и сделать опубликованные в *Saryn* статьи более доступными для поиска в Интернете. Для того чтобы обезопасить рукописи от присвоения недобросовестными авторами, следует указывать ссылки на DOI или ссылку на сайт журнала *Saryn*, где опубликована исходная версия статьи. Это позволит доказать свое право на разработку и дату публикации.

Редакционная коллегия *Saryn* не препятствует своим авторам в размещении опубликованных материалов на сторонних ресурсах. Авторы журнала могут загрузить их в независимый репозиторий или базу данных при организации, аффилированной с ними. Статья, опубликованная в соавторстве, может быть размещена в репозитории, даже если соавторы разместили ее в электронных библиотеках других организаций. Взаимодействие с другими репозиториями позволяет увеличить читательскую и цитирующую аудиторию, дает возможность коллегам и студентам ознакомиться с исследованиями, обзавестись единомышленниками и новыми возможностями.

Құрылтайшы:

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

Редакциялық кеңес:

Абдулла Акат, PhD, профессор, музыкатану – этномузыкология кафедрасы, Стамбул университетінің Мемлекеттік консерваториясы (Стамбул, Түркия)

Актоты Раимкулова, өнертану докторы, DBA, Халықаралық Түркі мәдениеті мен мұрасы қорының президенті (Баку, Әзірбайжан)

Анна Олдфилд, PhD, доцент, әдебиет және ағылшын тілі кафедрасы, Костал Каролина университеті (Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ)

Биргит Беймерс, PhD, профессор, театр, кино және теледидар кафедрасы, Аберистуит университеті (Уэльс, Ұлыбритания)

Виолетта Юнусова, өнертану докторы, профессор, шетелдік музыка тарихы кафедрасы, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Мәскеу, Ресей)

Ласло Стахо, философия докторы, қабілетті профессор, оқытушы және ғылыми қызметкер, докторантура мектептері және музыкалық білім беру бөлімі, Ференц Лист атындағы музыка академиясы (Будапешт, Венгрия)

Людмила Николаева, педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, балетмейстерлік өнер кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сауле Утеғалиева, өнертану докторы, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Татьяна Портнова, өнертану докторы, профессор, өнертану кафедрасы, А. Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті (Мәскеу, Ресей)

Юлия Сорокина, PhD, доцент, арт-менеджмент және продюсерлеу кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Жарияланым тілдері – ағылшын, қазақ, орыс.

Журнал жылына 4 рет шығарылады.

Мерзімді баспасөз басылымын, ақпараттық агенттікті және желілік басылымды қайта есепке қою туралы 10.03.2023 жылғы No. KZ63VPY00066116 куәлігін Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігінің Ақпарат комитеті берді.

Бастапқы есепке қою күні мен нөмірі: 19.09.2013, № 13880-Ж.

050000, Қазақстан, Алматы қ, Абылай хан даңғылы, 86
Email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

Редакция алқасы:

Галия Бегембетова, *бас редактор* өнертану кандидаты, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Дамир Уразымбетов, *бас редакторының орынбасары* өнертану кандидаты, доцент, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Валерия Недлина, *ғылыми редактор* өнертану кандидаты, доцент, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Тоғжан Молдалім, *қазақ тіліне жауапты редактор*, өнер магистрі, жалпы кәсіптік пәндер бөлімі, А. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесі (Алматы, Қазақстан)

Светлана Орлова, *орыс тіліне жауапты редактор* ғылым бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Гузель Нуримбетова, *ағылшын тіліне жауапты редактор және дизайнер-беттеуші* басшы, баспаға дейінгі дайындық бөлімі (репроорталық), «Интеллсервис» ЖШС (Алматы, Қазақстан)

Фируза Ақылбек, *электрондық базалар менеджері* басшы, Кітапхананың электронды ресурстар бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Founder:

Kurmangazy Kazakhstan National Conservatory Republican State Enterprise

Editorial council:

Abdullah Akat, PhD, Professor, Professor, Musicology – Ethnomusicology Department, Istanbul University State Conservatory (Istanbul, Türkiye)

Aktoty Raimkulova, PhD, DBA, President of International Foundation of Turkic Culture and Heritage (Baku, Azerbaijan)

Anna Oldfield, PhD, Associate Professor, LIS Department, Coastal Carolina University (Conway, South Carolina, USA)

Birgit Beumers, PhD, Professor Emeritus, Department of Theater, Film & Television Studies, Aberystwyth University (Wales, UK)

László Stachó, PhD Habil., Lecturer & Research Fellow, Department of Music Education and Doctoral School, Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary)

Lyudmila Nikolayeva, PhD, Associate Professor, Choreographing Art Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Saule Utgaliyeva, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Tatiana Portnova, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Art History Department, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russia)

Violetta Yunussova, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

Yuliya Sorokina, PhD, Associate Professor, Art Management and Producing Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

The languages of publication are English, Kazakh and Russian.

The journal is published quarterly.

The certificate of re-registration of a periodical, news agency and online publication No. KZ63VPY00066116 dated 10.03.2023 is issued by the Information Committee of the Ministry of Information and Social Development of the Republic of Kazakhstan.

The date and number of initial registration: 19.09.2013, 13880-Zh.

86 Abylai Khan Ave., Almaty, 050000, Kazakhstan
Email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

Editorial board:

Galiya Begembetova, *Editor-in-Chief*
PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Damir Urazymbetov, *Deputy Editor-in-Chief*
PhD in Arts, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Valeriya Nedlina, *Editor*
PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Togzhan Moldalim, *Executive Editor of the Kazakh language*
Master of Arts, Department of General Professional Courses, A. Seleznyov Almaty Choreographic School (Almaty, Kazakhstan)

Svetlana Orlova, *Executive Editor of the Russian language*
Science Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Guzel Nurimbetova, *Executive Editor of the English language and Layout Designer*
Head, Prepress Department (Reprocenter), Intelservice LLP (Almaty, Kazakhstan)

Firuz Akylbek, *Index Database Manager*
Head, Library Electronic Resources Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Учредитель:

Республиканское государственное учреждение «Казахская национальная консерватория имени Курмангазы»

Редакционный совет:

Абдулла Акат, PhD, профессор, кафедра музыковедения – этномузыкологии, Государственная консерватория Стамбульского университета (Стамбул, Турция)

Актоты Раимкулова, доктор искусствоведения, DBA, президент Международного фонда тюркской культуры и наследия (Баку, Азербайджан)

Анна Олдфилд, PhD, доцент, кафедра литературы и английского языка, Университет Костал Каролины (Конвей, Южная Каролина, США)

Биргит Беймерс, PhD, профессор, кафедра театра, кино и телевидения, Аберистуитский университет (Уэльс, Великобритания)

Виолетта Юнусова, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

Ласло Стахо, доктор философии, хабилитированный профессор, преподаватель и научный сотрудник, департамент музыкального образования и школы докторантуры, Музыкальная академия имени Ференца Листа (Будапешт, Венгрия)

Людмила Николаева, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра балетмейстерского искусства, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Сауле Утегалиева, доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Татьяна Портнова, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия)

Юлия Сорокина, PhD, доцент, кафедра арт-менеджмента и продюсирования, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Языки публикации – английский, казахский, русский.

Журнал выпускается 4 раза в год.

Свидетельство о постановке на переучет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания № KZ63VPY00066116 от 10.03.2023 выдано Комитетом информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан.

Дата и номер первичной постановки на учет: 19.09.2013, № 13880-Ж.

050000, Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86
Email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

Редакционная коллегия:

Галия Бегембетова, *главный редактор* кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Дамир Уразымбетов, *заместитель главного редактора* кандидат искусствоведения, доцент, кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Валерия Недлина, *научный редактор* кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Тогжан Молдалим, *ответственный редактор казахского языка* магистр искусств, отделение общепрофессиональных дисциплин, Алматинское хореографическое училище имени А. Селезнева (Алматы, Казахстан)

Светлана Орлова, *ответственный редактор русского языка* отдел науки, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Гузель Нуримбетова, *ответственный редактор английского языка и дизайнер-верстальщик* руководитель, отдел допечатной подготовки (репроцентр), ТОО «Интеллсервис» (Алматы, Казахстан)

Фируза Акылбек, *менеджер электронных баз* руководитель, отдел электронных ресурсов библиотеки, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Мазмұны

14

Кіріспе сөз**Шойиста Ганиханова**

Игорь Пинхасовтың тембральды эксперименттері мен электронды музыкасы

ағылшынша

17–30

Нигора Ахмедова

Орта Азия кескіндеме өнерінің қалыптасу ерекшеліктері – Әбілхан Қастеев пен Орал Таңсықбаев *орысша*

31–48

Малика Булембаева, Марлена Койлыбаева

Case study: Қазақ филармониясының 1935–1960 жылдарындағы фортепиано репертуары *орысша*

49–66

Сания Кабдиева

Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі *ағылшынша*

67–82

Сания Кабдиева

Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі *орысша*

83–100

101

Қосымша

Contents

15	Foreword
17–30	Shoyista Ganikhanova Timbral Experiments by Igor Pinkhasov and His Electronic Music <i>in English</i>
31–48	Nigora Akhmedova The Formation of National Painting in Central Asia – Abylkhan Kastejev and Ural Tansykbayev <i>in Russian</i>
49–66	Malika Bulembayeva, Marlana Koilybayeva Case Study: Piano Repertoire on the Example of the Kazakh Philharmonic in 1935–1960 <i>in Russian</i>
67–82	Saniya Kabdiyeva Chinghiz Aitmatov’s Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations <i>in English</i>
83–100	Saniya Kabdiyeva Chinghiz Aitmatov’s Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations <i>in Russian</i>
103	Appendix

Содержание

16	Вступительное слово
17–30	Шойиста Ганиханова Тембральные эксперименты композитора Игоря Пинхасова и его электронная музыка <i>на английском</i>
31–48	Нигора Ахмедова Особенности формирования живописи Центральной Азии – Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев <i>на русском</i>
49–66	Малика Булембаева, Марлена Койлыбаева Case Study: фортепианный репертуар Казахской филармонии в 1935–1960 годы <i>на русском</i>
67–82	Сания Кабдиева Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций <i>на английском</i>
83–100	Сания Кабдиева Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций <i>на русском</i>
105	Приложение

Кіріспе сөз

Saryn-ның 2024 жылғы алғашқы шығарылымы өнер мәдениеті, театр және музыка салаларын қамтитын әріптестердің шығармаларын интерпретациялау мен өнердегі эксперименттерді зерттеуге бағытталған көрнекті жұмыстарының жариялануымен ерекшеленеді.

Шойиста Ганиханова (Ташкент, Өзбекстан) «Игорь Пинхасовтың тембральды эксперименттері мен электронды музыкасы» атты мақаласында 2015 жылы *Emu Bands* белгісімен шыққан *Time Helix* альбомының мысалын келтіре отырып, электроакустикалық музыка шығармаларындағы композиторлық ойлаудың ерекшеліктерін зерттейді. Автор дискідегі композицияларды талдайды, олардағы тембрлік драматургия қалыптасудың негізгі факторларының бірі болып табылады және сюжеттік, көпмәдениеттілік, кеңістік және құрылымға негізделген деген қорытындыға келеді.

Нигора Ахмедованың (Ташкент, Өзбекстан) «Орта Азия кескіндеме өнерінің қалыптасу ерекшеліктері – Әбілхан Қастеев пен Орал Таңсықбаев» атты жұмысы Қазақстан мен Өзбекстанның алғашқы ұлттық суретшілерінің шығармашылығына арналған. Н. Ахмедованың зерттеу шекарасымен белгіленген XX ғасырдың алғашқы онжылдықтарындағы тарихи-мәдени контекст әр ұлттық мектептің даму динамикасын анықтайды. Автор Ә. Қастеевтің шығармаларды дамыту логикасы еуропалық өнер түрлерін біртіндеп қабылдау арқылы қалыптасты, ал О. Таңсықбаев бірден модернизмге деген пластикалық ізденістен бастады деп санайды.

Малика Булембаева және **Марлена Койлыбаева** (Алматы, Қазақстан) «Case study: Қазақ филармониясының 1935–1960 жылдарындағы фортепиано репертуары» атты мәтінде Қазақ КСР-нің басты және ықпалды музыкалық ұйымдардың бірінің мысалында репертуардың қалыптасуын талдайды. Мұрағат материалдары негізінде қалпына келтірілген зерттелетін кезеңдегі концерттік өмірдің панорамасында авторлар мәдени саясат пен репертуардың біркелкі емес дамуы арасында байланыс орнатады, сонымен қатар ұлттық композиторлардың алғашқы шығармаларының сахнаға дейінгі жолын қадағалайды.

Сания Кабдиеваның (Алматы, Қазақстан) «Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі» атты мақаласында ұлттық театрлардың қалыптасуы мен даму тарихының, негізгі принциптерінің жалпылығымен, сонымен бірге өзіндік ерекшелігімен және көркемдік гетерогенділігімен сипатталатын Орталық Азиядағы театр үдерісінің тенденцияларын жинақтайды. VI Халықаралық «Айтматов және театр» театр фестивалінің (2023) лауреат-спектакльдерінің мысалында режиссёрлер Ұланмырза Қарыпбаев, Нұрқанат Жақыпбай, Баир Бадмаев және Гафур Мардановтың Шыңғыс Айтматов шығармаларының сахналық түсіндірмелері қарастырылады.

Біз 2024 жылғы бірінші нөмірдің беттерінде Saryn-ды ҚР ҰЖБМ ғылым және жоғары білім саласының сапасын қамтамасыз ету Комитеті ұсынатын журналдар тізіміне енгізу туралы жаңалықтармен бөлісе алатынымызға қуаныштымыз, бұл біздің басылымның сапасын ғана емес, сонымен қатар өнертануды дамытудағы жолдың дұрыстығын растау болып табылады. Дегенмен, бұл журналдың берілген жоғары жолақты ұстап қана қоймай, оны үнемі көтеріп отыруы керек екендігінің белгісі.

Біз таңдаған саясат журналдың ресми сайтында егжей-тегжейлі көрсетілген, онда біз Saryn мұрағаттау және тарату саясатына да назар аударамыз. Біз журналдың өркендеуіне кәсібилікпен үлес қосып жүрген авторларға, рецензенттерге және редакциялық алқа мүшелеріне алғыс айтамыз және ерқашан алға қойған мақсаттарымызға сай келетін сапалы мәтіндерді іздейміз.

Дамир Уразымбетов,
редактор

Foreword

The release of the 2024 first issue of *Saryn* is marked by the publication of landmark works by colleagues, covering the fields of artistic culture, theater, and music, which are focused on exploring interpretations of works and experiments in art.

Shoyista Ganikhanova (Tashkent, Uzbekistan) in the article “Timbral Experiments of Igor Pinhasov and His Electronic Music” explores the specificity of compositional thinking in electroacoustic music compositions using the example of the *Time Helix* album, released in 2015 under the *Emu Bands* label. By analyzing the compositions of the album, the author concludes that timbral dramaturgy in them serves as one of the main factors of form creation and is based on narrative, multiculturalism, spatiality, and structure.

The work “The Formation of National Painting in Central Asia – Abylkhan Kasteyev and Ural Tansykbayev” by **Nigora Akhmedova** (Tashkent, Uzbekistan) is dedicated to the creativity of the first national artists of Kazakhstan and Uzbekistan. The historical and cultural context of the first decades of the 20th century, delineated by N. Akhmedova’s studies, determines the dynamics of development of each national school. The author believes that for A. Kasteyev, the logic of the development of his works was shaped through a gradual perception of European art forms, while for U. Tansykbayev, it began with plastic explorations of modernism.

Malika Bulembayeva and **Marlena Koilybayeva** (Almaty, Kazakhstan) in the text “Case Study: Piano Repertoire on the Example of the Kazakh Philharmonic in 1935–1960” analyze the formation of the repertoire using one of the main and influential musical organizations of the Kazakh SSR as an example. Based on archival materials, the authors reconstruct the panorama of the concert life of the examined period, establishing connections between cultural policy and the uneven development of the repertoire. They also trace the paths of the first works by national composers onto the stage.

Saniya Kabdiyeva (Almaty, Kazakhstan) in the article “Chinghiz Aitmatov’s Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations” generalizes the trends of the theatrical process in Central Asia, characterized by a common history of formation and development, basic principles, and at the same time, the distinctiveness and artistic heterogeneity of national theaters. Using the examples of award-winning productions from the VI International Theater Festival “Aitmatov and Theater” (2023), the article examines the stage interpretations of Chinghiz Aitmatov’s works by directors Ulanmyrza Karipbayev, Nurkanat Zhakypbai, Bair Badmayev, and Gafur Mardanov.

On the pages of the 2024 first issue we are happy to share the news about *Saryn* being included in the List of journals recommended by the Committee for Quality Assurance in Science and Higher Education of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan. This is not only a confirmation of the quality of our publication but also a testament to our commitment for art studies further development. However, it is also a marker that the journal should not only maintain the set high standard but also constantly raise it.

Our chosen policy is detailed on the official website of the journal, where we also focus on our archiving and distribution policies for *Saryn*. We thank all the authors, reviewers, and members of the Editorial Board who contribute their professionalism to the development of the journal, and we are always searching for high-quality texts that meet our goals.

Damir Urazymbetov,
Editor

Вступительное слово

Выход первого номера *Saryn* за 2024 год отмечен публикацией знаковых работ коллег, охватывающих области художественной культуры, театра и музыки, которые сосредоточены на исследовании интерпретаций произведений и экспериментов в искусстве.

Шойиста Ганиханова (Ташкент, Узбекистан) в статье «Тембральные эксперименты Игоря Пинхасова и его электронная музыка» исследует специфику композиторского мышления в сочинениях электроакустической музыки на примере альбома *Time Helix*, вышедшего в 2015 году под лейблом *Emu Bands*. Анализируя композиции диска, автор приходит к выводу, что тембровая драматургия в них выступает одним из главных факторов формообразования и базируется на сюжетности, поликультурности, пространственности и структуре.

Работа «Особенности формирования живописи Центральной Азии – Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев» **Нигоры Ахмедовой** (Ташкент, Узбекистан) посвящена творчеству первых национальных художников Казахстана и Узбекистана. Историко-культурный контекст первых десятилетий XX века, обозначенный границами исследования Н. Ахмедовой, определяет динамику развития каждой национальной школы. Автор считает, что у А. Кастеева логика развития произведений формировалась через постепенное восприятие европейских форм искусства, а у У. Тансыкбаева началась с пластических исканий модернизма.

Малика Булембаева и **Марлена Койлыбаева** (Алматы, Казахстан) в тексте «Case Study: фортепианный репертуар Казахской филармонии в 1935–1960 годы» анализируют формирование репертуара на примере одной из главных и влиятельных музыкальных организаций Казахской ССР. В восстановленной на основе архивных материалов панораме концертной жизни исследуемого периода авторы устанавливают связи между культурной политикой и неравномерным развитием репертуара, а также прослеживают пути первых произведений национальных композиторов на сцену.

Сания Кабдиева (Алматы, Казахстан) в статье «Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций» обобщает тенденции театрального процесса в Центральной Азии, который характеризуется общностью истории становления и развития, базовых принципов и в то же время своеобразием и художественной неоднородностью национальных театров. На примере спектаклей-лауреатов VI Международного театрального фестиваля «Айтматов и театр» (2023) рассматриваются сценические интерпретации произведений Чингиза Айтматова режиссерами Уланмырзой Карыпбаевым, Нурканатом Жакыпбаевым, Баиром Бадмаевым и Гафуром Мардановым.

Мы рады, что можем поделиться на страницах первого номера за 2024 год новостью о включении *Saryn* в Перечень журналов, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования МНВО РК, что является и подтверждением качества нашего издания, и верностью пути в развитии искусствознания. Тем не менее это еще и маркер того, что журнал должен не только держать заданную высокую планку, но и постоянно повышать ее.

Выбранная нами политика подробно изложена на официальном сайте журнала, где мы также уделяем внимание политике архивирования и распространения *Saryn*. Мы благодарим авторов, рецензентов и членов редакционного совета, которые вкладывают свой профессионализм в развитие журнала, и всегда находимся в поиске высококачественных текстов, соответствующих нашим целям.

Дамир Уразымбетов,
редактор

UDC 789.983
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.72

Shoyista Sh. Ganikhanova

Doctor of Sciences in Study of Art (DSc), Professor, Music History and Critics Department, State Conservatory of Uzbekistan, Deputy Editor-in-Chief of Musiqqa Scientific and Methodological Journal (Tashkent, Uzbekistan)

Email: shganikh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3197-0774

Cite: Ganikhanova, Shoyista. "Timbral Experiments by Igor Pinkhasov and His Electronic Music." *Saryn*, vol. 12, no. 1, 2024, pp. 17–30. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.72. (In English)

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received: 20.12.2023

Revised: 15.02.2024

Accepted: 29.02.2024

Article

Timbral Experiments by Igor Pinkhasov and His Electronic Music



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Keywords: electroacoustic music, Igor Pinkhasov, electronic music, sound space, chronometric chart, timbre, timbres multifunctionality, intra-musical content, timbre analysis, compositional principles in music.

Abstract. Electroacoustic music has emerged as a significant realm of exploration for contemporary composers. Among them is the renowned Uzbekistani composer Igor Pinkhasov, who delves into this field alongside academic composition and film soundtracks. This article presents a study of the specific nuances of Pinkhasov's compositional approach, focusing on his album *Time Helix*, released in 2015 under the *Emu Bands* label.

The methodology for analyzing electroacoustic music varies depending on the composer's chosen sound material. Generally, such analysis is conducted by ear and often involves the creation of a chronometric chart. Given our particular interest in timbral aspects, timbres were of primary consideration in our analysis. Diverse compositions from Pinkhasov's album, including *Light of Sirius*, *The Power of Machines*, *Echoes of Samarkand*, and *Memories*, were analyzed. In each piece, timbre emerges as a crucial factor in shaping the musical narrative.

Pinkhasov's timbral dramaturgy draws upon multiple elements, including narrative, multiculturalism, spatiality, and structure. This underscores the multifunctionality of both acoustic and electronic timbres within his compositional framework. Timbral elements not only imbue Pinkhasov's music with specificity and depth but also evoke genre associations, such as jazz, traditional Uzbek music, and a broader Eastern aesthetic. Similar to orchestral instrumentation, timbres in Pinkhasov's electronic compositions establish virtual sonic spaces and define the structural and dramatic contours of his works.

Throughout our study, we experimented with a method for analyzing the timbre of electronic music, tailored to Pinkhasov's compositions. Moving forward, we aim to refine this method, particularly in compiling chronometric tables, to facilitate its broader application in analyzing similar electroacoustic works.

UDC 789.983
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.72

Шойиста Шарафутдиновна Ганиханова

Өнертану докторы, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының музыка және сын кафедрасының профессоры, "Musiq" ғылыми-әдістемелік журналы бас редакторының орынбасары (Ташкент, Өзбекстан)

Email: shganikh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3197-0774

Дәйексөз үшін: Ганиханова, Шойиста.
«Игорь Пинхасовтың тембральды эксперименттері мен электронды музыкасы». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, 17–30 б.
DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.72.
(Ағылшынша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 20.12.2023

Мақұлданды: 15.02.2024

Қабылданды: 29.02.2024

Мақала

Игорь Пинхасовтың тембральды эксперименттері мен электронды музыкасы

Тірек сөздер: электроакустикалық музыка, Игорь Пинхасов, электронды музыка, дыбыс кеңістігі, хронометриялық сызба, тембр, тембрлердің көп функционалдығы, интрамузыкалық бағдарламалау, тембрлік талдау, музыкадағы композициялық принциптер.

Аңдатпа. Электроакустикалық музыка көптеген заманауи композиторлар үшін тәжірибенің негізгі салаларының біріне айналды. Өзбекстанның атақты композиторы Игорь Пинхасов осы жанрларда да, академиялық музыка жанрларында да жұмыс істейді, сонымен қатар фильмдерге саундтрек жазады. Мақалада 2015 жылы *Emu Bands* лейблының астында шыққан *Time Helix* альбомы мысалында оның композициялық ойлауының ерекшеліктерін зерттеу ұсынылған.

Электроакустикалық музыканы талдау әдістемесі композитордың нақты дыбыстық материалына байланысты. Бірақ жалпы алғанда, мұндай талдау есту қабілеті арқылы жүзеге асырылады және хронометриялық сызбаны құруды қамтиды. Мақала авторын әсіресе тембрлік аспекті қызықтырғандықтан, сызбаларда ең алдымен тембрлер ескерілді. Зерттеу барысында альбомдағы әртүрлі композициялар талданды: *Light of Sirius*, *The Power of Machines*, *Echoes of Samarkand* және *Memories*. Осы композициялардың барлығында тембр негізгі формалау факторларының бірі болып табылады.

И. Пинхасовтың шығармаларындағы тембрлік драматургия бірнеше факторларға негізделген: сюжеттік, көпмәдениеттілік, кеңістіктік және құрылым. Бұл оның композициялық ойлау принциптерінің бірі ретінде акустикалық және электронды тембрлердің көп функционалдығын ашады. Тембр құралдарымен мазмұнның ерекшелігіне, интрамузыкалық бағдарламалауға, сондай-ақ осымен байланысты жанрлық ассоциацияларға (джаз, дәстүрлі өзбек музыкасы және т. б.) қол жеткізіледі. Оркестрлік аспаптау сияқты композитордың электронды музыкасындағы тембрлер виртуалды кеңістікті құрайды, шығармалардың формасы мен ішкі драматургиясын анықтайды.

Зерттеу барысында электронды музыканың тембрлік талдау әдісі апробациядан өтті. Оның қолданылуы зерттелетін материалға бейімделген (И. Пинхасовтың музыкасы). Болашақта хронометриялық кестелерді құрастыру технологиясын жетілдіруге болады, бұл әдісті ұқсас сипаттағы электроакустикалық музыканы талдауда қолдануға мүмкіндік береді.

UDC 789.983
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.72

Шойиста Шарафутдиновна Ганиханова

Доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана, заместитель главного редактора научно-методического журнала "Musiq" (Ташкент, Узбекистан)

Email: shganikh@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3197-0774

Статья

Для цитирования: Ганиханова, Шойиста. «Тембральные эксперименты композитора Игоря Пинхасова и его электронная музыка». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, с. 17–30. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.72. (На английском)

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Поступила: 20.12.2023

Одобрена: 15.02.2024

Принята: 29.02.2024

Тембральные эксперименты композитора Игоря Пинхасова и его электронная музыка

Ключевые слова: электроакустическая музыка, Игорь Пинхасов, электронная музыка, звуковое пространство, хронометрическая схема, тембр, полифункциональность тембров, интрамузыкальная программность, тембровый анализ, композиционные принципы в музыке.

Аннотация. Электроакустическая музыка стала одним из главных полей экспериментов для многих современных композиторов. Известный композитор Узбекистана Игорь Пинхасов работает как в этом жанре, так и в жанрах академической музыки, а также пишет саундтреки к фильмам. В статье представлено исследование специфики его композиционного мышления на примере альбома *Time Helix*, вышедшего в 2015 году под лейблом *Emu Bands*.

Методология анализа электроакустической музыки зависит от конкретного звукового материала, используемого композитором. Но в целом такой анализ выполняется на слух и включает создание хронометрической схемы. Поскольку автора статьи особенно интересовал тембровый аспект, в схемах учитывались в первую очередь именно тембры. В ходе исследования проанализированы разноплановые композиции из альбома: *Light of Sirius*, *The Power of Machines*, *Echoes of Samarkand* и *Memories*. Во всех этих композициях тембр выступает одним из главных факторов формообразования.

Тембровая драматургия в сочинениях И. Пинхасова базируется на нескольких факторах: сюжетности, поликультурности, пространственности и структуре. Отсюда проявляется полифункциональность акустических и электронных тембров как один из принципов его композиционного мышления. Тембровыми средствами достигается конкретность содержания, интрамузыкальная программность, а также связанные с ней жанровые ассоциации (джаз, традиционная узбекская музыка и др.). Подобно оркестровым инструментовкам, тембры в электронной музыке композитора формируют виртуальное пространство, определяют форму композиций и их внутреннюю драматургию.

В ходе исследования апробирован метод тембрового анализа электронной музыки. Его применение адаптировано к исследуемому материалу (музыке И. Пинхасова). В дальнейшем технология составления хронометрических таблиц может быть доработана, что обеспечит возможность использования метода в анализе электроакустической музыки аналогичного плана.

Igor Pinkhasov (b. 1959) is an original composer whose works amalgamate audacious compositional concepts with multicultural allusions. His oeuvre encompasses classical genres such as symphonies, sonatas, and cantatas, alongside experimental compositions that transcend genre boundaries (see Fig. 1). The genre designations of his works, as articulated by the composer himself, are indicative: *Symphony-dastan* (1984), *Poem-meditation for Cello and Piano* (1985), and *Dramatica, or Music for an Unmade Movie* for two violins, viola, cello, and piano (2019).

Pinkhasov's stylistic palette encompasses not only Western academicism but also pop, jazz, and rock. A significant influence on Igor Pinkhasov's style is traditional music, particularly Turkmen and Uzbek. With a keen understanding of the foundational principles of these musical traditions, the composer creatively intertwines temporal and pitch structures from various ethnic genres with contemporary compositional techniques. Among the areas of Pinkhasov's experimentation lies electroacoustic or, in other words, electronic music.

The realm of electronic music production has become familiar terrain for many composers, reshaping various aspects of compositional thinking through digitalization. This article focuses on Igor Pinkhasov's electroacoustic music as a manifestation of the creative endeavors of an Uzbek composer. The study delves into its compositional principles, which uniquely reflect tendencies towards metahistoricism and metaculturalism, encapsulating the cultural method of creativity¹.

The electronic music album *Igor Pinkhas: Time Helix*, released in 2015 by *Emu Bands*, showcases compositions spanning electronic music, art rock, progressive rock, and world music styles. Notably, the album's uniqueness lies in its fusion of live timbres from traditional Uzbek instruments with electronic elements. For Pinkhasov, artistic expression intertwines intimately with timbre. In electronic compositions, timbre serves as a primary means of musical expressiveness, offering vast avenues for creative exploration, including spectral composition, thematic development, attack, decay, etc. Timbre also assumes thematic and structural roles within musical dramaturgy. For Pinkhasov with his expertise in classical orchestration, acquired during his studies at the Moscow Conservatory under Professor N. P. Rakov, shaping the form and narrative arc of his compositions is connected with system-forming qualities of timbre.

Eduard Artemyev, one of the pioneers in this creative domain within the Eurasian sphere, emphasized the paramount importance of timbre in music production on his lectures at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. "From the vast sea of sounds, acoustic music chooses only those that are transmitted by everyday instruments (violin,

flute, trumpet, etc.), but there are huge layers of sounds that academic music cannot use due to the fact that there are no instruments for them." (Artemyev).

1 The definition first appeared in connection with the work of V. Tarnopolsky [Tsenova], but is applicable to the work of many modern composers.



Figure 1. Igor Pinkhasov. Photo from I. Pinkhasov's personal archive.

Researchers in the field of electronic music agree that the creation of new sounds is the fundamental criterion that determines its idea (Fatyanova 107). Similarly, T. V. Komarova underscores the significance of creating new sounds and structures in academic electronic music, echoing the pioneering spirit epitomized by composers like Edgard Varèse, who once defined the new music as “the search and creation of new sounds and sound structures that have no analogues in traditional acoustic instruments and nature” (9).

The influence of orchestral thinking on composition technique in electronic music of Igor Pinkhasov is noteworthy. Orchestrating demands both talent and practice, skills that Pinkhasov adeptly applies in his compositions, elevating them to realms of genre significance. Studies on the correlation between melodic and timbral perception among composers further illuminate Pinkhasov's adept utilization of timbre as a means of self-expression across both acoustic and electronic domains. Researchers have studied the phenomenon of the connection between melodic and timbre perception of composers (McAdams, “Perception and Cognition of Musical Timbre”). Pinkhasov admits, that learning N. A. Rimsky-Korsakov's orchestrations led to an understanding of the “fairy tale” content in his music: he speaks to his listener through timbre. Orchestral works of A. N. Scriabin provide insights into his innovative approach to space and timbre manipulation, underscoring the profound connection between timbre and the auditory perception of musical space. Modern science confirms the direct connection of timbre with the real sound space of music and with the auditory sensations of its virtual space (Tikhomirova).

The methodological approach to electroacoustic music analysis remains as a subject to ongoing debate (Bossis 101). This study primarily focuses on the timbral-temporal organization of compositions, presenting analytical tables that offer insights into timbral dramaturgy and its role in composition.

The *Time Helix* album comprises eleven compositions, unified not only by thematic and dramaturgical coherence but also by a distinct national flavor evident in the choice of timbres. The instrumental palette includes acoustic timbres such as *tanbur*, *oud*, and *guitar*, combined with samples of *darbuka*, *jambeya*, *doira*, and *nay*.

Thematically, the compositions can be categorized into two groups:

- those evoking nature, human-technological interactions, and existential themes (*Time Helix*, *Light of Sirius*, *Theremin Vox*, *The Power of Machines*), and
- those exploring cultural heritage and human existence (*Asian Megapolis*, *Ghostly Trance*, *Echoes of Samarkand*, *Memories*, *Autumn Wanderer*, *Life Island*).

Analysis of compositions from the *Time Helix* album underscores the centrality of timbre, which continues to be the primary formative element. The interplay between live oud and vocoder with a chant on “ah-ah” and its alternation with sampled sounds of a violin, creates contrasts akin to traditional sonata forms. Adept use of the pentatonic scale by Pinkhasov in *Asian Megapolis* imparts an oriental flavor, enriching the musical narrative. Furthermore, the vibrancy of his compositions owes much to his manipulation of timbral nuances, a technique reminiscent of Edgard Varèse's notion of “sound simulacra” (Fatyanova 161–170).

Additionally, the character of movement conveyed through the alternation of timbres over time plays a leading role in the development of the musical ideas in compositions. As Asafiyev aptly stated, “Music is the art of intoned meaning” (344). Pinkhasov captured this movement and imbues it with meaning, endowing the semantic layer with temporality, as evidenced in Table 1 of the composition *Light of Sirius*.

Table 1. Scheme of the form and timbre dramaturgy of *Light of Sirius* (*oud* part performed by Toir Askar)

		violin sample		violin sample		violin sample		violin sample	
pad	pad			pad			pad		
	vocoder (chant "au")	vocoder (chant "au")	vocoder (chant "au") beat			vocoder (chant "au") beat			
	beat	beat							
shaker								shaker	
nay sample		nay sample			nay sample				
doira sample				doira sample					
beats									
beat intro	breakdown		build-up	drop	middle break		second drop	outro beat	
0.00	1.25	2.13	2.28	2.28	2.28	3.14	3.29	3.44	4.16



Eduard Artemyev identifies three sources of electronic music. He refers to the work of Claude Debussy, who, by expanding space, prompted contemplation on “what will happen next behind this” (Artemyev). In one of our previous studies, we proposed a table detailing the cinematic timbral techniques employed by French impressionist composers, linked with both real and virtual spatial properties of music (Ganikhanova 192).

They utilized timbre:

- to create coloristic effects, emphasizing musical colors over form;
- to convey types of movement (mechanical, biological, physiological, etc.);
- to establish a momentary contrast, achieved through contrapuntal layering and the use of “parallel editing” (Eisenstein 316);
- to evoke a sense of stasis and contemplation through repetitions of stable structures (melodic, harmonic, rhythmic), close-ups (simultaneous sound of several instruments or tutti) (Ganikhanova 190);
- to simulate visual effects like gleams, flashes, and illumination; in such instances, the intensity of sound is inversely proportional to density, with tonal and harmonic “flares” accentuated by deliberate organization of acoustic.

The *Power of Machines* is constructed upon the alternation of two tonally similar themes performed on the guitar, where rhythm delineates the figurative and emotional landscape of the composition. Here, the expressive, recurring two main themes become stable structures, imbuing the sound with weightiness. Contrapuntal layering of the shaker and Pad on the guitar timbre dilutes the dense sonic texture, culminating in an expansion of the acoustic space. The structural diagram of the piece is presented in [Table 2](#).

Table 2. The *Power of Machines*: diagram of form and timbre dramaturgy (guitar part performed by Socrates Migdalis)

<i>pad (mix of Guitar A and B themes)</i>				
guitar theme A	guitar theme B	until the final part, 2 themes alternate between each other, reaching a climax by the interval 3.30-3.48		free improvisation
shaker				
		surrounding Sound		
bass				
intro	breakdown	drop	second drop	outro
0.00	1.50	3.15	3.38	4.40

Working with space in the creative endeavors of 20th-century composers gives rise to the concept of a *textured background*. “The textured background orients us to some background, to some distance; we subconsciously construct this distance. Solo instruments and the background delineate the boundaries of this space; there is a transition from instrument to instrument, its distribution in space” (Artemyev). As an example, he cites the third part “Night” from “Scythian Suite” by Sergei Prokofiev and analyzes compositions by the Neo-Viennese, particularly the first and third pieces from op. 7 “4 Pieces for Violin and Piano” by Anton Webern. “In the first piece, the space is described in fragmentary phrases, where the piano covers a very large range and creates a sort of rhythmic space, and the violin stands within it” (Artemyev). Igor Pinkhasov employs a similar technique in the composition *Echoes of Samarkand*, as reflected in [Table 3](#).

In the table, it is evident that through the sonic space created by the timbres of the *tanbur* and vocoder, we are immersed in the archaic atmosphere of the ancient city. The meditateness of the unfolding melodic material is sustained by the *nay* part, which is abruptly interrupted by the rock sound of the guitars. These micro-level constructions of the composition form the virtual space of sounds. Such a psychoacoustic phenomenon aligns well with the words of Eduard Artemyev: “We see time and from it we build space subconsciously – this is discrete music <...>. By such means, an illusory new space is created. It doesn’t exist, of course, but it is built illusorily” (*Lectures*). Repetitions of stable structures are separated by pauses; the space conveyed through “hearing” pauses expands the temporal boundaries both in breadth and height, elevating

us into the realm of imaginary figurative content. Thus, the composer skillfully resolves the issue of the virtual space of electronic music, as indicated by Eduard Artemyev (Fatyanova 99–103).

Table 3. The *Echoes of Samarkand*: scheme of form and timbre dramaturgy (guitar part performed by Socrates Migdalis)

pad			pad			
guitar			guitar			
nay sample		nay sample	nay sample			
drum samples			drum samples			
shaker			shaker			
doira			doira			
vocoder (chanting "ah-ah")			vocoder (chanting "ah-ah")			
tanbur			tanbur			
bits						
fluctuating sound					cadence sound	
beat intro		breakdown	drop		second drop	outro beat
0.00		1.15	1.49	2.04	3.05	3.33 4.03

If in previous compositions, live timbres were combined with samples, then the ninth track of the album *Memories* serves as an example of working exclusively with synthetic sounds, through which "artificial space" is created. Edgard Varèse was a pioneer to experiment with "artificial space" in his scores. However, while Varèse attempts to influence the listener by increasing the level of reverberation (10), in *Memories*, voluminous sound arrays are created through sonorous layers.

We have previously published an analysis of this composition. During the analysis procedure, a part of the composition was excluded (see Table 4). The three-themed three-part composition with a dialogue between two themes in the outer parts and new material in the middle resembles the structure of a *sonata allegro*, although it is not fully one. The main theme is represented by the melody in the piano timbre, while the *tanbur* theme serves as the secondary one. The two themes here do not conflict but rather complement each other in terms of timbral relationship and dynamics, and the transformed main theme in the middle introduces the necessary contrast for dramaturgy.

Undoubtedly, electronic music introduces us to a composer with a new type of thinking, where the artist, by modeling his relationship with reality, creates a new world of sound images while preserving national identity. Priority is given to the management of acoustic space and its organization, where the created timbres depend on artistic tasks and the level of professional skill (see Fig. 2).

The timbral dramaturgy in compositions of Igor Pinkhasov is based on several factors: narrative, multiculturalism, spatiality, and structure. Hence arises the multifunctionality

Table 4. Analysis of the *Memories*: diagram of form and timbre dramaturgy

descending arpeggiato			descending arpeggiato				
transformed main theme		transformed main theme					
<i>tanbur</i> theme 2		<i>tanbur</i> theme 2				synthesized	
pad	pad			pad			
surround, flashing sounds	surround, flashing sounds			voluminous flashing sounds			
imitation of <i>nagora</i>							
bits							
synthesizer main theme		synthesizer main theme		synthesizer main theme		synthesizer main theme	
0.00	1.35	1.58	2.20	3.06	3.29	3.43	4.18 4.40

of acoustic and electronic timbres as one of the principles of his compositional thinking. Through timbral means, specificity of intra-musical content is achieved, as well as genre associations it provides (jazz, traditional Uzbek music, a generalized image of the East). Similar to orchestral instrumentation, timbres in his electronic music shape virtual space and determine the form of compositions and their internal dramaturgy.



Figure 2. Igor Pinkhasov at the piano. Photo from I. Pinkhasov's personal archive.

References

- Artemyev, Eduard. *Lectures [delivered] at the Moscow State Conservatory in 1992–1994*. Transcription by Elena Fatyanova (personal archive of E. Fatyanova).
- Asafyev, Boris. *Muzykalnaya forma kak process [Musical Form as a Process]*. Leningrad, 1971. (In Russian)
- Bossis, Bruno. "The Analysis of Electroacoustic Music: from Sources to Invariants." *Organized Sound*, vol. 11, no. 2, 2006, pp. 101–112. DOI: 10.1017/S135577180600135X.
- Eisenstein, Sergei. *Budushee zvukovoj filmy. – Zayavka. [The Future of Sound Film. – Application]. Izbrannye proizvedeniya v shesti tomah [Selected Works in Six volumes]*, vol. 2, Moscow, 1964. (In Russian)
- Fatyanova, Elena. "Misteriya zvuka Eduarda Artemeva." ["Sound Mystery of Eduard Artemyev."] *Muzykalnaya akademiya*, no. 2 (770), 2020, pp. 99–103. DOI: 10.34690/69. (In Russian)
- Fatyanova, Elena. "Simulyakry v elektronnoj muzyke: imitaciya akusticheskikh tembrov." ["Simulacra in Electronic Music: Acoustic Timbres Imitation."] *Problemy muzykalnoj nauki / Music Scholarship*, vol. 46, no. 1, 2022, pp. 161–70. (In Russian)
- Ganikhanova, Shoyista. "Kompozicionnye principy i kinematograficheskoe myshlenie Kloda Debyussi i Morisa Ravelya." ["Compositional Principles and Cinematic Thinking of Claude Debussy and Maurice Ravel."] *Obshchestvo i innovacii [Society and Innovation]*, vol. 1, no. 1/s, 2020, pp. 698–05. DOI: 10.47689/2181-1415-vol1-iss1/s-pp698-705. (In Russian)
- Ganikhanova, Shoyista. "Muzyka v kino Uzbekistana v kontekste problemy sinteza iskusstv." ["Cinema Music in Uzbekistan in the Context of the Issue of Synthesis of the Arts."] *Problemy muzykalnoj nauki / Music Scholarship*, no. 4, 2021, pp. 189–196. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.189-196. (In Russian)
- Kamolidinova, Mokhinur. "Parametry zvukovogo prostranstva, processualnosti i tembra v elektronnoj muzyke." ["Sound Space Parameters, Processality and Timbre in Electronic Music."] *Problemy sovremennoj nauki i obrazovaniya*, no. 7 (185), 2023, pp. 102–105. (In Russian)
- Komarova, Tatyana. "Ehlektoakusticheskaya muzyka: k probleme traktovki termina i opredeleniya zhanra." ["Electroacoustic Music: on the Problem of Term Interpretation and Definition of Genre."] *Muzyka i elektronika*, 2018, no. 1, pp. 4–51. (In Russian)
- McAdams, Stephen, and Kai Siedenburg. "Perception and Cognition of Musical Timbre." *Foundations in Music Psychology: Theory and Research*, edited by Peter Jason Rentfrow and Daniel J. Levitin, Cambridge: The MIT Press, 2019, pp. 71–120, www.mcgill.ca/mpcl/files/mpcl/mcAdams_2019_foundmuspsychol.pdf. Access date 18 February 2023.
- Medushevskiy, Vyacheslav. "Dvojstvennost muzykalnoj formy i vospriyatie muzyki." ["Duality of Musical Form and Perception of Music."] *OpenText*, www.opentextnn.ru/music/vospriyatie-muzyki/medushevskij-v-a-dvojstvennost-muzykalnoj-formy-i-vospriyatie-muzyki/#. Access date 1 January 2000.
- Nazaykinskiy, Yevgeniy, and Yuriy Rags. "O primenenii akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii." ["On the Use of Acoustic Research Methods in Musicology."]. *Primenenie akusticheskikh metodov v muzykoznanii (sbornik statej)*

[The Use of Acoustic Research Methods in Musicology (Collection of Essays)], edited by Sergey Skrebkov, Moscow, Muzyka, 1964, pp. 3–17. (In Russian)

Tikhomirova, Anna. "Phonic Properties of Harmonic Elements: Steps to the Theory of the Timbre Organization of a Musical Text." *An Art of Sound and Light*, proceedings of the 2nd International scientific and practical conference. 18–20 October 2021, St. Petersburg, Russian Institute for the History of Arts, compiled and edited by Olga Kolganova, St. Petersburg, 2021, pp. 117–124. (In Russian)

Tsenova, Valeriya. "Kulturologiya V. Tarnopolskogo." ["Culturology of V. Tarnopolsky."] *Muzyka iz byvshogo SSSR [Music from the former USSR]*. Moscow [the publisher is not specified], 1994, pp. 283–296. (In Russian)

Varèse, Edgard. "Osvobozhdenie zvuka." ["The Liberation of Sound."]. *Kompozitory o sovremennoj kompozicii: hrestomatiya [Composers on Modern Composition: Textbook]*, transl. from French by Anna Maklygina, edited by Tatyana Kyuregyan and Valeriya Tsenova. Moscow, Moscow Conservatory, 2009, pp. 7–17. (In Russian)

UDC 7.011.2
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.95

Нигора Рахимовна Ахмедова

Доктор искусствоведения, академик Академии художеств Узбекистана, главный научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан)

Email: nigosya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7379-0689

Для цитирования: Ахмедова, Нигора. «Особенности формирования живописи Центральной Азии – Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, с. 31–48. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.95. (На русском)

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Поступила: 11.01.2024

Одобрена: 20.02.2024

Принята: 27.02.2024

Статья

Особенности формирования живописи Центральной Азии – Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: живопись, традиции, национальная живопись, Казахстан, Узбекистан, авангард, неопримитивизм, реализм.

Аннотация. Статья посвящена специфике формирования живописи Казахстана и Узбекистана на первом этапе. Цель – раскрыть, как Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев, первые национальные художники, отразили общие и особенные черты развития живописи региона. В задачи исследования входит анализ роли и влияния разных художественно-эстетических контекстов и традиционного мышления на особенности развития казахской и узбекской живописи; актуализируется вопрос о роли идеологического фактора в художественных процессах в искусстве прошлой эпохи.

В ракурсе заявленной темы, связанной с вопросами формирования нового типа культуры в регионе, а также межцивилизационного взаимодействия, методологическая база исследования опирается на комплекс теоретических разработок по проблемам взаимодействия культур, теорию «культурного трансфера». Сравнительно-типологический анализ и модернистский дискурс применены для раскрытия особенностей генезиса изобразительного искусства региона как отказ от старой традиционной системы искусства в процессе утверждения новой европейской модели.

В заключении статьи обосновано, что особенности историко-культурного контекста первых десятилетий XX века определили динамику развития каждой национальной школы; обращено внимание, что на протяжении многих веков принципы адаптации, взаимодействия, диалога самых разных художественных влияний были в основе развития Центральной Азии, которые в рамках своего времени смогли развить А. Кастеев и У. Тансыкбаев.

По итогам исследования можно сделать вывод, что, адаптируясь к историко-культурному контексту, каждая национальная школа формировалась по самостоятельной логике: у Абылхана Кастеева как постепенное восприятие европейских форм искусства, в котором важным было овладение натурным методом. Урал Тансыкбаев сразу начал с пластических исканий модернизма, а не привычно – «от робкого ученика к шедеврам».

Редакция журнала *Saryn* благодарит руководство Государственного музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева за партнерство и предоставленные электронные копии репродукций произведений А. Кастеева, использованные в оформлении статьи Н. Ахмедовой.

UDC 7.011.2
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.95

Нигора Рахимовна Ахмедова

Өнертану докторы, Өзбекстан өнер академиясының академигі, Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясының Өнертану институты бейнелеу өнері және сәндік-қолданбалы өнер кафедрасының бас ғылыми қызметкері (Ташкент, Өзбекстан)

Email: nigosya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7379-0689

Дәйексөз үшін: Ахмедова, Нигора.
«Орта Азия кескіндеме өнерінің қалыптасу ерекшеліктері – Әбілхан Қастеев пен Орал Таңсықбаев». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, 31–48 б. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.95. (Орысша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 11.01.2024

Мақұлданды: 20.02.2024

Қабылданды: 27.02.2024

Мақала

Орта Азия кескіндеме өнерінің қалыптасу ерекшеліктері – Әбілхан Қастеев пен Орал Таңсықбаев

Тірек сөздер: кескіндеме, салт-дәстүр, ұлттық кескіндеме, Қазақстан, Өзбекстан, авангард, неопримитивизм, реализм.

Аңдатпа. Мақала Қазақстан мен Өзбекстандағы кескіндеме өнерінің алғашқы кезеңдегі қалыптасу ерекшеліктеріне арналған. Мұндағы мақсат – алғашқы халық суретшілері Әбілхан Қастеев пен Орал Таңсықбаевтің өлкедегі кескіндеме өнерінің дамуының жалпы және ерекше өзгешіліктерін қалай бейнелегенін ашу. Зерттеудің міндеттеріне әртүрлі көркемдік және эстетикалық контексттер мен дәстүрлі ойлаудың қазақ және өзбек кескіндеме өнерінің даму ерекшеліктеріне әсері мен рөлін талдау жатады және өткен дәуірдегі өнердегі көркемдік үдерістердегі идеялық фактордың рөлі туралы мәселе өзектіленеді.

Аймақтағы мәдениеттің жаңа түрінің қалыптасуына, сондай-ақ өркениетаралық өзара әрекеттесуге байланысты айтылған тақырып тұрғысынан зерттеудің әдіснамалық негізі мәдениеттердің өзара әрекеттесу мәселелері бойынша теориялық әзірлемелер кешеніне, «мәдени трансфер» теориясына негізделген. Салыстырмалы типологиялық талдау және модернистік дискурс жаңа еуропалық үлгіні орнықтыру барысында ескі дәстүрлі өнер жүйесін жоққа шығару ретінде аймақтағы бейнелеу өнерінің генезисінің ерекшеліктерін ашу үшін қолданылады.

XX ғасырдың алғашқы онжылдықтарындағы тарихи және мәдени контексттің ерекшеліктері әрбір ұлттық мектептің даму динамикасын анықтады; көптеген ғасырлар бойы бейімделу, өзара әрекеттесу және алуан түрлі көркемдік әсерлер арасындағы диалог принциптері Орталық Азияның дамуының негізі болғанына назар аударылады. Оларды өз уақыт шеңберінде Ә. Қастеев пен О. Таңсықбаев дамыта алды. Зерттеу нәтижелеріне сүйене отырып, тарихи және мәдени жағдайға бейімделе келе, әрбір ұлттық мектеп өзіндік логика бойынша қалыптасқан деген қорытындыға келуге болады: Ә. Қастеев бойынша табиғи әдісті меңгеру маңызды болған еуропалық өнер түрлерін біртіндеп қабылдау. О. Таңсықбаев бірден модернизмге деген пластикалық ізденістен бастады.

Saryn журналының редакциясы Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Мемлекеттік өнер мұражайының басшылығына серіктестік пен Н. Ахмедованың мақаласын безендіруде пайдаланылған Ә. Қастеев шығармаларының репродукцияларының электронды көшірмелерін ұсынғаны үшін алғыс білдіреді.

UDC 7.011.2
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.95

Nigora R. Akhmedova

Doctor of Sciences in Study of Art, Member of the Uzbekistan Academy of Arts, Chief Researcher, Department of Fine Arts and Decorative and Applied Art, Institute of Art Studies, Uzbekistan Academy of Sciences (Tashkent, Uzbekistan)

Email: nigosya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7379-0689

Cite: Akhmedova, Nigora. "The Formation of National Painting in Central Asia – Abylkhan Kasteyev and Ural Tansykbayev." *Saryn*, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 31–48. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.95. (In Russian)

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received: 11.01.2024

Revised: 20.02.2024

Accepted: 27.02.2024

Article

The Formation of National Painting in Central Asia – Abylkhan Kasteyev and Ural Tansykbayev

Keywords: painting, traditions, national painting, Kazakhstan, Uzbekistan, avant-garde, neo-primitivism, realism.

Abstract. The article is devoted to the specifics of the first stage painting formation in Kazakhstan and Uzbekistan. The goal is to reveal how the first national painters, both Abylkhan Kasteyev and Ural Tansykbayev, represented the general and special features in the art development of the region. The objectives of this study include the analysis of different artistic and aesthetic contexts and traditional thoughts on development traits of Kazakh and Uzbek painting, their role and influence, as well as the relevant role of the ideological factor on artistic processes in the art of the past era.

Within the stated topic, related to the formation of a new-type culture in the region, as well as the intercivilizational interaction, the methodological foundation of the study is based on a set of theoretical developments on the problems of cultural interaction, the theory of "cultural transfer". Comparative typological analysis and modernist discourse are applied to reveal the features of the genesis of the regional arts to be a rejection of the old traditional art system while approving a new European model.

In conclusion it is explained that the specifics of the historical and cultural context of the first XX century decades determined the development dynamics of each national school. The attention is drawn to the fact that for many centuries the principles of adaptation, interaction, dialogue of various artistic influences is at the base of the development of Central Asia, thus A. Kasteyev and U. Tansybaev were able to evolve at the time. The results of the study show that, while adapting to the historical and cultural context, each national school was formed following an independent logic. A. Kasteyev is a gradual perception of European art forms, where to master the "draw from life" method was important. U. Tansykbayev immediately began with the plastic search of modernism, but not as it used to be, "from a timid student to masterpieces".

The editorial board of *Saryn* journal shows the gratitude to the management board of the Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan for the partnership and provided electronic copies of reproductions of A. Kasteyev's works that were used in the design of the article by N. Akhmedova.

Имена выдающихся художников Урала Тансыкбаева и Абылхана Кастеева историей искусства XX века определены на самые высокие места, что подтверждено и сегодняшним временем. 120-летний юбилей этих мастеров в 2024 году актуализирует поиски новых аспектов изучения их творчества, объясняет попытки подойти к своеобразию каждого, открывая новые ракурсы в понимании сложных перипетий историко-культурного контекста прошлого столетия. Первые художники-«националы», как их называла советская критика, формировались в разных контекстах, ярко отразив общие и особенные черты первого этапа живописи региона. Поэтому, не останавливаясь лишь на сравнительном описании их творчества, которое слишком разное, чтобы выводить кого-то на первый или второй планы, обратимся к изучению особенностей генезиса новых для региона европейских форм в Казахстане и Узбекистане, которые каждый из художников своеобразно воплотил. Дистанция времени заострила вопросы пересмотра взглядов на всю историю искусства Центральной Азии XX в., поставила задачи осмысления новых материалов из архивов, фондов музеев. Все больше актуализируется вопрос о роли идеологического фактора в художественных процессах в искусстве минувшей эпохи.

При исследовании данной проблемы важно отметить характер интерпретации творчества У. Тансыкбаева и А. Кастеева в советском искусствознании. Также необходимо пересмотреть взгляды на влияние и специфичность историко-культурного контекста, повлиявшего на характер взаимодействия местной культуры с европейским и русским опытом. Социалистический эксперимент, беспрецедентный по размаху и утопическому идеалу, в который республики региона оказались вовлечены и воплотили определенные модели преобразования и модернизации, стал сегодня историей, которую необходимо заново изучать.

Публикации о творчестве первых национальных художников появились еще в 1930-е годы (Чепелев), затем были исследованы в монографиях послевоенного времени (Веймарн; Вандровская), а также в общих трудах по искусству республик («Искусство Советского Узбекистана»; «Мастера изобразительного искусства Казахстана»), в которых У. Тансыкбаев и А. Кастеев рассматривались как «первые художники местной национальности» в контексте основных тенденций развития. Что касается раннего У. Тансыкбаева, который первоначально получал высокие оценки и был признан «главой узбекистанских колористов» (Чепелев), в дальнейшем в публикациях этот период по существу замалчивался в связи со взглядами на 1920–1930-е годы как на «формалистические». Интересно заметить, что многие годы логика пейзажной эволюции Тансыкбаева 1940–1970-х годов выводилась только из некоторых пейзажей раннего творчества, тем самым обосновывая закономерность перехода художника в реалистический пейзаж. Такой подход, в целом допустимый, тем не менее снимал остроту вопроса о «сломе» авангардных позиций, «выпрямлял» эволюционную линию, подтверждая некую неминуемость его обращения в пейзажиста. Произведения раннего творчества У. Тансыкбаева из собрания Нукусского музея впервые в большом объеме были представлены в альбоме-монографии 1988 года (Тансыкбаев Урал. «Избранные произведения. Альбом»).

В годы независимости, когда регион начал развиваться в новой исторической и культурной парадигме, творчество А. Кастеева и У. Тансыкбаева получило возможность рассматриваться сквозь призму всего совокупного опыта XX века. На основе этого уточняются стилистические связи и влияния, пересматриваются принятые ранее взгляды в публикациях последних десятилетий («Абылхан Кастеев»; «Урал Тансыкбаев»; Ахмедова). Большую роль в многоплановом изучении творчества А. Кастеева сыграла Международная научная конференция «Художник и эпоха», посвященная 100-летию со дня рождения А. Кастеева («Художник и эпоха»), монографии 2004 года («Абылхан Кастеев», «Урал Тансыкбаев»). Новые данные и публикация неизвестных работ У. Тансыкбаева из частных собраний в издании «Туркестанский авангард», приуроченном к одноименной выставке («Туркестанский авангард»), также дополнили представления о творчестве художника.

В начале XX в. формирование новых для традиционно мусульманского и кочевого общества европейских форм искусства происходило в ходе исторических преобразований и советизации региона. Болезненность данного процесса проходила на фоне жесткого атеистического принуждения, что по сути обосновывало разрыв с локальной культурой, существовавшей многие века на религиозном и мифологическом фундаменте.

В ракурсе заявленной темы, связанной с вопросами формирования нового типа культуры в регионе, важно отметить труды по проблемам взаимодействия культур Д. Лихачева (Лихачев), Ш. Шукурова (Шукуров), В. Турчина (Турчин). В них отмечается, что на этапе формирования нового социального контекста и нового типа культуры речь может идти только о решающем воздействии одной культуры на другую – трансплантация новых форм, адаптация, ассимиляция или замещение старых форм привнесенными видами.

Если раньше основное внимание привлекал компаративистский аспект, а также теории культурного синтеза, диалога культур, то в контексте межцивилизационного взаимодействия, происходившего в ходе модернизации Центральной Азии, можно актуализировать теорию «культурного трансфера», предложенную М. Эспанем и М. Вернером в середине 1980-х гг. (Эспань). В ситуации региона анализ культурного трансфера подразумевает перенос в конкретную регионально-культурную среду каких-либо элементов, характерных для другого культурно-географического ареала, и их последующую трансформацию (Эспань).

Следует отметить, что живопись Казахстана и Узбекистана 1920–1930-х гг. в аспекте генезиса изобразительного искусства в регионе рассматривается на основе модернистского дискурса как отказ от старой традиционной системы искусства в процессе утверждения новой европейской модели. В связи с этим процесс приобщения к европейским формам искусства значительно отличался от других мусульманских стран, вовлеченных в XX веке в европеизацию (Ахмедова, «Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог»).

Историко-культурный опыт народа и так называемые «стартовые» условия, в которых оказались А. Кастеев и У. Тансыкбаев, были различны: один формировался в спектре разнообразных влияний и модернистских поисков, у другого, как отмечала

Б. Барманкулова, «развитие получила бытописательская манера Н. Хлудова. Острая субъективная картина мира была еще не ко времени» (92). Но была общая особенность региона, идущая сквозь века, – это прочность и уникальная продолжительность локальных традиций, на которых выросли художники. Другая его особенность в том, что на протяжении многих веков процессы адаптации, симбиоза, взаимодействия, диалога самых разных духовных и художественных влияний были важнейшим принципом его развития. Именно эта специфика *genius loci* имела особое значение в ходе исторических трансформаций начала XX столетия. Ее нужно иметь в виду для понимания творчества двух ярких феноменов искусства региона – А. Кастеева и У. Тансыкбаева.

Новая социалистическая культура по замыслу ее основателей строилась на отказе и разрушении наследия прошлого, на классовых запретах на те или иные традиции. Жизнестроительные идеи и эстетика русского авангарда после 1917 года соединились с революционной идеологией, как отмечал Б. Гройс, и, где это возможно, утверждались, иногда имея определеннный репрессивный уклон (Гройс). Советская идеология, ориентированная на модернизацию общества, отнеслась к многовековому наследию исламской и кочевой цивилизаций как к фактору, тормозящему развитие культуры. В конце 1920-х–1930-е годы уникальная ситуация сложилась в Казахстане. На характере и темпах формирования новых видов искусства сказывался принудительный, протекавший крайне болезненно переход к оседлости. Естественно, что социальные и культурные трансформации воспринимались вместе с переходом от кочевничества к оседлости драматично, как крушение всего традиционного мира, его экосистемы.

Первоначально А. Кастеев, по сути, один воплощал основную идею данного исторического периода: адаптацию изобразительного искусства европейского типа. Естественно, что в этой обстановке традиции кочевой архаики были представлены как тормоз для нового искусства, как пережитки «темного» прошлого, которые должны быть преодолены. Для А. Кастеева несколько наивно усвоенная реалистическая форма выступала как «сверхформа», пластические качества которой воспринимались как единственно возможные.

Однако, несмотря на жесткость и быстроту внедрения новых форм искусства, «душа казаха влекла его ко всему традиционному. Душа бедняка, получившая возможность заниматься любимым делом, а не пасти скот бая, примиряла его с действительностью» (Барманкулова 94). Поэтому в живописи А. Кастеева можно видеть интуитивные предпочтения жанров, тем и сюжетов, в которых он мог выразить особую степную ментальность, мировосприятие своего народа. Под советскими канонами проявлялось традиционное сознание кочевников, древние архетипы предков Великой Степи. Оно словно исчезало с поверхности, но «защитный механизм» культуры сохранял его как невидимый подземный источник, питающий корни новой культуры. Как отмечали исследователи, это послужило основой для восстановления историко-культурной преемственности между новым и старым миром. Проявление архетипов традиционного сознания можно видеть, например, в жанре портрета («Автопортрет», 1931; «Групповой портрет», 1930). Несмотря на очевидную профессиональную скованность,

обращение художника к этому жанру имеет знаковый характер, поскольку именно он стал выражением самоидентификации человека, воплощающего по замыслу художника собирательный образ его народа. А. Кастеев, освоив портрет, пейзаж и жанровую картину, смог остаться в кругу своих эстетических идеалов, представлений о прекрасном, т. е. в сфере народного эстетического сознания. Наиболее самобытно умение передать слияние природы и человека, ощущающего себя ее частью, проявились в пейзажно-жанровых картинах конца 1930-х годов – «Колхозный той», «Молочная ферма», «Доение кобылиц» (см. рис. 1, 2). В сюжетной структуре этих картин видится фольклорное начало, в котором мир предстает как объективный и прекрасный, независимый от восприятия, мир в этих своих проявлениях статичный. В этом нашло отражение самочувствие кочевников, пронизанное осознанием изначальной, ничем непоколебимой, глубокой и гармоничной взаимосвязи человека и природы. Эта же связь лежит в основе традиционной казахской культуры, проявляясь, как отмечает казахский философ К. Нурланова, через «созерцание как способ отношения к миру и бытию, ибо для кочевника величие человека, его активность проявляются не только в деянии, но и в созерцании, в умении постичь и правильно отнестись к Вселенной, к миру, к бытию» (4). В произведениях А. Кастеева заметно тяготение к идилличности по отношению к уходящей степи и связанному с ней традиционному миру как память о «потерянном рае». Как и в традиционном искусстве, у художника значительное место отводится поиску первоначала, связанному с утопической мечтой о «золотом веке», который у него воплощает степь. Интересно отметить,



Рис. 1. Абылхан Кастеев. Доение кобылиц. Холст, масло, 69 x 89. 377-ж. 1936. Из собрания Государственного музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева.



Рис. 2. Абылхан Кастеев. Колхозный той. Холст, масло, 100 х 150. 385-ж. 1937. Из собрания Государственного музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева.

что в его живописи присутствует часто встречающийся в фольклорном или наивном искусстве архетип «идеальной земли», выражающийся в виде тщательно выписанных натуральных пейзажей, которые почти все художники, близкие этой концепции, наделяют чертами идеальной гармонии. Эта идилличность у А. Кастеева проявляется как образ бытия, свободного от власти времени, самодостаточного в обретенной гармонии мира. В новую для казахов станковую живописную картину он смог вложить сугубо степное понимание природы и чувство пространства, которое «является проекцией более широкого спектра значений, основа которых коренится в принципах мировидения» (Нурланова 15). Перенеся на уровень европейской станковой картины мировоззренческие константы, присущие кочевникам, он воплотил их в панорамной пейзажной композиции, ритмических повторах, мягком рассеянном свете и своеобразном колорите.

Если обратимся к сюжетам, которые были связаны с социальным заказом времени и необходимости решать его в тематической картине, за которую ратовала советская критика, то и в этом случае А. Кастеев находил пути глубоко индивидуального самовыражения. Так, в картинах «Насильственный увоз девушки», «Бедняк и богатый у колодца», «Купленная невеста» проявляется естественное, даже стихийное лубочное начало. Однако оно видится как свойство народного образного мышления, как подсознательное тяготение художника к гиперболизации и утрированию эмоций, к повествовательности, а также стихийному постижению основного закона бытия – победа добра над злом, которые причудливо сочетаются с приметам того времени.

Как и живопись молодой национальной школы Узбекистана, развитие У. Тансыкбаева проходило по другой логике: сразу с пластических исканий модернизма, а не привычно – «от робкого ученика к шедеврам». Он формировался

в среде приезжих художников, главным образом в бригаде А. Волкова, который исходил из авангардистских и модернистских установок в понимании нового искусства республики.

Первоначально это искусство было ангажировано временем. Опираясь на богатейшие локальные традиции, художники преломляли их через различные приемы – от импрессионизма, постимпрессионизма, неопримитивизма до кубофутуризма, предложив свою версию модернистской живописи.

Безусловно, на молодого У. Тансыкбаева оказывала влияние бурная реальность тех лет – крушение старого мусульманского мира и пафос созидания нового Востока. Такие же невероятные совмещения и ускоренность развития отразились в творчестве и жизни художника. Л. Ремпель вспоминал: «Узкий прищур глаз то сверлит пришельца, то раскроется вширь, и Урал зальется радостным смехом. Приземистый, плотный, он будто только что спрыгнул с седла. В прошлом рабочий винных заводов, он воспринял лучшие черты передовой культуры Европы и Азии» (273). Учиться У. Тансыкбаеву пришлось недолго и отрывочно: в 1927 г. в художественной студии Н. В. Розанова, с 1928–1929 г. в Пензенском художественном училище. Как уже отмечалось, на первых порах важную роль играли приезжие художники – трансляторы новой культуры, их высокий художественный уровень и понимание задач времени. Они осуществляли ось проводников нового искусства, активно строили контакты с Москвой через участие в зарубежных выставках, а также показы достижений в столице. Эти условия определили не только динамику формирования, но и пути, по которым начинала развиваться молодая национальная живопись в сравнении с другими школами региона. Хотя традиционное искусство мусульман запрещалось советской идеологией, тем не менее оно постоянно воспроизводилось. Несмотря на революционные преобразования, оно было «рядом», окружало быт и жизнь народа, влияло на его вкусы и потребности. Примечательно поэтому, что в начале 1930-х гг., несмотря на требования современной, т. е. советской тематики, в картинах А. Волкова, П. Бенькова, Усто Мумина, О. Татевосяна, как и Б. Нурали в Туркмении и А. Кастеева в Казахстане, присутствует современная им реальность – все еще традиционный Восток и кочевая степь.

С присущей молодости энергией развитие У. Тансыкбаева в эти годы проходило ускоренно. Несмотря на то, что ранние портреты (Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого) почти не упоминались в советских публикациях, отметим, что именно в них ярко отразились поиски: от импрессионистических вариаций он переходит к опыту постимпрессионизма – кубизма, ради которого посетил в 1929 г. Музей нового западного искусства в Москве. Ориентация на широкий круг источников объясняет разнообразие его стиливых решений. Однако во всем у У. Тансыкбаева убедительно пробивалось что-то свое, все преодолевала его природная интуиция и воображение.

В этот период у художника нужно отметить интенции «от образа к знаку», присущие опыту модернизма, и конкретнее, неопримитивизма. Ими в свое время были увлечены и А. Волков, В. Уфимцев, М. Курзин. Яркий пример – «Портрет узбека на желтом фоне» (ГМИ РК имени И. В. Савицкого, 1934), написанный «дикими»,



Рис. 3. Урал Тансыкбаев. Багряная осень. Холст, масло, 118 x 105,4. 1931. Из собрания Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого.



Рис. 4. Урал Тансыкбаев. Портрет узбека на желтом фоне. Холст, масло, 85,2 x 69,2. 1934. Из собрания Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого.

открытыми цветами (см. рис. 3, 4). Национальный типаж дан в профиль и достаточно репрезентативно: смуглое лицо и крепкая фигура молодого человека на ярко-желтом фоне, по сторонам – стилизованные, «неумело» нарисованные деревья, по краям художник обозначил орнаментальную кайму. Красные цветы-узоры на голубом халате и тюрбетейке персонажа звучно, декоративно выделяются на желтом фоне, напоминаям сюзане. Безусловно, трудно его назвать портретом в традиционном понимании. Главное здесь – образ-знак и символы, идущие из глубины традиционного сознания. Поэтому этот «примитив» заявлен как нечто народное, исконное не только в стилистике, оно в ощущении прямой демонстрации простоты, мощи этого «человека-схемы», а также некоем маскарабозном (народный театр) начале, которое приоткрывается в ней. Как писал М. Бахтин, «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой» (49). И в других в работах 1930-х годов – «Казах и казашка», «Казашка», «Самарканд. Узбек» (все – ГМИ РК имени И. В. Савицкого), связанных с неопримитивистскими тенденциями, можно видеть, как элементы народной эстетики, трансформируясь, составляли основу его авангардных поисков. Ощущая в себе соединение разных истоков, он позиционировал себя как человек Нового времени, который принял культуры Запада и Востока. У. Тансыкбаев, многое из этого восприняв, смог с редкой искренностью, личностью

и истинно казахской песенной широтой выразить себя в картинах «Кочевье» (1931), «В родном ауле» (1932).

Обращение У. Тансыкбаева и А. Кастеева к портрету, несмотря на разные пластические подходы, было явлением уникальным. Оно свидетельствует о приобщении и адаптации к европейской традиции искусства, которая видит важнейший смысл культуры в размышлении о Человеке. Поэтому авангардные интенции У. Тансыкбаева не ограничивались только освоением приемов модернизма, за ними он выражал концептуальные основания нового, современного мироощущения. Сын Азии, ввергнутой в модернистский революционный проект, он и сам был образцом и объектом мощнейших совмещений. Он сформировался в яркую творческую личность со своим особым, отнюдь не патриархальным или дилетантским мировосприятием. Уже в 1934 г. московская критика, рассматривая его в контексте всей современной живописи, называла «главой узбекистанских колористов» (Чепелев 70). В то же время эта форма свободы, которая наблюдалась в искусстве республики до середины 1930-х гг., благодаря периферийному контексту получала что-то вроде идеологического оправдания: проявления примитивизма допускались как выражение чего-то вроде национальной черты.

Подводя итоги исследования, отметим, что феномен У. Тансыкбаева был, бесспорно, уникальным для той поры явлением и в некотором роде преждевременным, обогнавшим ход развития. На его ускоренное формирование, несомненно, оказывал влияние абсолютно другой контекст, если сравнить с А. Кастеевым в Казахстане. Несмотря на свой колоссальный природный дар, сохранявший традиционный культурный код, мироощущение А. Кастеева было близко к наиву. По типу развития он всем своим творчеством воплощал идею постепенного восприятия европейских форм искусства, в котором важным было овладение натурным восприятием при становлении художника нового типа. Вопросы выбора пути развития национальной школы не ставились в плоскости индивидуальной пластической концепции, как например в живописи Узбекистана.

В заключение отметим, что специфика становления изобразительного искусства в регионе, и в частности живописи, до последнего времени – одна из недостаточно разработанных проблем. Это связано с тем, что в ней сложно сочетаются вопросы политических и художественных устремлений, требуется объективность в понимании роли различных факторов в развитии национальных школ. Между тем истоки многих проблем живописи региона закладывались именно в этот период, что постоянно влияло на характер дальнейших художественных процессов. Формирование изобразительного искусства происходило на фоне коренных изменений всей системы традиционного общества, основанной на ценностях и традициях исламской культуры. После революции в ходе освоения нового опыта художники Центральной Азии были поставлены в особые условия. Логика сменяющихся друг друга направлений, учитывающая опыт предшественников, в целом привычная для европейского контекста, отсутствовала в тот исторический период. Освоение нового в регионе проходило по типу ускоренного развития, порождая не столько противостояние новому или смелость адаптации,

но и естественную потребность первых национальных художников сохранять часть своей истории, эстетики и ментальности. Эти условия во многом определяли не только динамику развития, но и пути, по которым формировалась живопись Казахстана и Узбекистана, что ярко отражено в творчестве Абылхана Кастеева и Урала Тансыкбаева.

Список источников

- Абылхан Кастеев. *Альбом*. Главный ред. Еркін Нұразхан. Алматы, Онер, 2004, 160 с.
- Авангард, остановленный на бегу. Альбом*. Авторы-составители С. М. Турутина и др., авторы статей Евгений Ковтун и др., редактор Мария Григорьева. Ленинград, Аврора, 1989, 275 с.
- Ахмедова, Нигора. «Узбекистанский авангард: опыт типологической интерпретации». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 2, 2021, с. 140–152. DOI: 10.47940/cajas.v6i2.440.
- Ахмедова, Нигора. *Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог*. Ташкент, [б. и.], 2004, 224 с.
- Барманкулова, Баян. *История искусств Казахстана: очерки*. В 3-х т. Том 2. Алматы, Онер, 2004, 530 с.
- Бахтин, Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва, Художественная литература, 1990, 543 с. Вандровская, Елена. *Абылхан Кастеев*. Москва, Советский художник, 1955, 61 с.
- Веймарн, Борис. *Урал Тансыкбаев*. Москва, Советский художник, 1958, 59 с.
- Гройс, Борис. «Стиль Сталин». *Утопия и обмен*. Москва, Знак, 1993, 376 с.
- Деготь, Екатерина. *Проблема модернизма в русском и советском искусстве*. Российский институт культурологии МК РФ, автореферат кандидатской диссертации, 2004, 28 с. www.new-disser.ru/_avtoreferats/01002738848.pdf. Дата доступа 25 декабря 2023.
- Искусство Советского Узбекистана. 1917–1972. Сборник статей*. Научный редактор Лазарь Ремпель. Москва, Советский художник, 1976, 607 с.
- Лихачев, Дмитрий. *Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили*. Ленинград, Наука, 1979, 381 с.
- Мастера изобразительного искусства Казахстана. Сборник*. Авторы статей Гуль-Чара Сарыкулова и др. Алма-Ата, Наука, 1972, с. 17–27.
- Нурланова, Канат. *Человек и мир: казахская национальная идея*. Алматы, Қаржы-Қаражат, 1994, 47 с.
- Ремпель, Лазарь. *Мои современники*. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1992, 422 с.
- Туркестанский авангард. Каталог выставки*. Москва, Государственный музей Востока, 2009, 224 с.

Турчин, Валерий. «Неокомпаративизм: история и метод». *Вопросы искусствознания*, № 2–3, 1994, с. 164–174.

Урал Тансыкбаев. *Альбом*. Составители Байтурсын Омирбеков и Елизавета Ким, автор вступительной статьи Елизавета Ким. Алматы, Онер, 2004, 208 с.

Урал Тансыкбаев. *Избранные произведения. Альбом*. Автор вступительной статьи и составитель Нигора Ахмедова. Москва, Советский художник, 1988.

Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX–XX вв. *Сборник докладов*. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня рождения Абылхана Кастеева. Государственный музей искусств имени А. Кастеева. Редкол.: Б. Е. Уморбеков и др. Алматы, [б. и.], 2004, 151 с.

Чепелев, Владимир. *Искусство Советского Узбекистана*. Ленинград, Издательство Ленинградского областного союза советских художников, 1935, 176 с.

Шукуров, Шариф. *Искусство средневекового Ирана*. Москва, Наука, 1989, 247 с.

Эспань, Мишель. *История цивилизаций как культурный трансфер*. Перевод с французского и вступительная статья Екатерины Дмитриевой, под общей редакцией Екатерины Дмитриевой. Москва, Новое литературное обозрение, 201, 816 с.

References

- Abylkhán Kastejev (1904–1974). Album.* Edited by Erkin Nurazkhan. Almaty, Oner, 2004. (In Russian)
- Akhmedova, Nigora. "Ural Tansykbayev (1904–1974)." *Izbrannye proizvedeniya [Selected works]*. Moscow, Sovetskij hudozhnik [Soviet Artist], 1988. (In Russian)
- Akhmedova, Nigora. "Uzbek Avant-garde: the Experience of Typological Interpretation." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 140–152. DOI: 10.47940/cajas.v6i2.440. (In Russian)
- Akhmedova, Nigora. *Zhivopis Czentralnoj Azii XX veka: tradicii, samobytnost, dialog. [Painting of Central Asia of the XXth Century: Traditions, Identity, Dialogue]*. Tashkent, 2004. (In Russian)
- Avangard, ostanovlennyy na begu: Albom [Avant-garde, Stopped on the Run]: Album.* Compiled by Svetlana Turutina, et al., authorial articles by Yevgeniy Kovtun, et al., edited by Mariya Grigoryeva. Leningrad, Avrora, 1989. (In Russian)
- Bakhtin, Mikhail. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovya i Rennanssa [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow, Hudozhestvennaya literatura [Artistic literature], 1990. (In Russian)
- Barmankulova, Bayan. "Istoriya iskusstv Kazakhstana" ["The Art History of Kazakhstan."]. *Ocherki. 11 tom. XIX–XX vek [Essays. 11 vol. XIX–XX centuries]*. Almaty, Oner, 2004. (In Russian)
- Chepelev, Vladimir. *Iskusstvo Sovetskogo Uzbekistana [The Art of Soviet Uzbekistan]*. Leningrad, LOSKH, 1935. (In Russian)
- Degot, Yekaterina. *Problema modernizma v russskom i sovetskom iskusstve: avtoreferat [The Problem of Modernism in Russian and Soviet Art: Abstract]*. Moscow, Russian Institute of Cultural Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, PhD thesis's abstract, www.new-disser.ru/_avtoreferats/01002738848.pdf, 2004. Access date 25 December 2023. (In Russian)
- Espagne, Michel. *Istoriya civilizacij kak kulturnyj transfer [The History of Civilizations as a Cultural Transfer]*. Transl. from French, edited by Yekaterina Dmitriyeva. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2018. (In Russian)
- Groys, Boris. "Stil Stalin." ["Stalin Style."] *Utopiya i obmen [Utopia and Exchange]*. Moscow, Znak, 1993. (In Russian)
- Iskusstvo Sovetskogo Uzbekistana. 1917–1972 [The Art of Soviet Uzbekistan. 1917–1972]*. Authorial articles by Valentina Dolinskaya, et al., edited by Lazar Rempel. Moscow, Sovetskij hudozhnik [Soviet Artist], 1976. (In Russian)
- Khudozhnik i epokha. A. Kastejev i izobrazitelnoe iskusstvo Czentralnoj Azii XIX–XX vv. [The Artist and the Epoch. A. Kastejev and the Fine Arts of Central Asia in XIX–XX centuries]. Sbornik dokladov [Collection of Reports]*. Materials of the International Scientific Conference dedicated to the 100th anniversary of Abylkhán Kastejev. The A. Kastejev State Museum of Arts. Edited by Baitursyn Umorbekov. Almaty, [the publisher is not specified], 2004. (In Russian)
- Likhachev, Dmitriy. *Razvitie russkoj literatury X–XVII vv., epokhi i stili [The development of Russian Literature of the X–XVII Century, Epochs and Styles]*. Leningrad, Nauka, 1979. (In Russian)

- Mastera izobrazitel'nogo iskusstva Kazakhstana [Masters of Fine Arts of Kazakhstan].* Authorial articles by Gul-Chara Sarykulova, et al. Alma-Ata, Nauka, 1972, pp. 17–27. (In Russian)
- Nurlanova, Kanat. *Chelovek i mir: Kazakhskaya naczionalnaya ideya [Man and the World: The Kazakh National Idea].* Almaty, Karzhik-karazhat, 1994. (In Russian)
- Rempel, Lazar. *Moi sovremenniki [My Contemporaries].* Tashkent, Gafur Gulyam publishing house, 1992. (In Russian)
- Shukurov, Sharif. *Iskusstvo srednevekovogo Irana [The Art of Medieval Iran].* Moscow, Nauka, 1989. (In Russian)
- Turchin, Valeriy. "Neokomparativizm: istoriya i metod." ["Neocomparativism: History and Method."] *Voprosy iskusstvoznaniya [Questions of Art History]*, no. 2–3, 1994, pp. 164–174.
- Turkestanskij avangard. [The Turkestan Avant-garde]. Katalog vystavki [Exhibition catalog].* Moscow, The State Museum of the East, 2009. (In Russian)
- Ural Tansykbayev (1904–1974). Album.* Compiled by Baitursyn Omirbekov, and Yelizaveta Kim, aut. article by Yelizaveta Kim. Almaty, Oner, 2004. (In Russian)
- Vandrovsкая, Elena. *Abylkhan Kasteyev.* Moscow, Sovetskij hudozhnik [Soviet Artist], 1955. (In Russian)
- Weimarn, Boris. *Ural Tansykbayev.* Moscow, Sovetskij hudozhnik [Soviet Artist], 1958. (In Russian)

UDC 786

DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.52

Малика Маратовна Булембаева*

Докторант 2-го курса кафедры специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Email: mali_bu94@mail.ru

ORCID ID: 0009-0008-4845-1659

Марлена Тастемировна Койлыбаева

Доктор философии (PhD), доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Email: marlena_07@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0539-5422

Для цитирования: Булембаева, Малика, и Марлена Койлыбаева. «Case study: фортепианный репертуар Казахской филармонии в 1935–1960 годы». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, с. 49–66. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.52. (На русском)

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Поступила: 05.01.2024

Одобрена: 23.02.2024

Принята: 04.03.2024

Статья

Case Study: фортепианный репертуар Казахской филармонии в 1935–1960 годы

* Корреспондирующий автор

Email: mali_bu94@mail.ru



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: академическая музыкальная культура, фортепианная музыка, фортепианный репертуар, культурные трансформации, Казахская государственная филармония имени Жамбыла, исполнительское искусство.

Аннотация. Фортепианное концертное исполнительство в Казахстане в XX веке прошло непростой путь развития. В исследовании прослеживается, как проходило формирование концертного фортепианного репертуара в Казахской ССР на примере наиболее влиятельной организации – филармонии. Восстановление панорамы концертной жизни 1930–1960-х годов, роли в ней камерной музыки вообще и фортепиано в частности дает возможность установить связи культурной политики и репертуара, а также проследить путь первых произведений национальных композиторов на сцену. С этой целью были проанализированы документы из архива Казахской государственной филармонии имени Жамбыла. Источниковедческий фокус исследования был направлен прежде всего на концертные программы и связанные с ними протоколы обсуждения на художественных советах и репертуарных комиссиях. Контент-анализ позволил выявить имена ведущих солистов-пианистов, внесших вклад в развитие фортепианного репертуара. Статистика показала сложности и неравномерность его развития. Первое исполнение в филармоническом концерте сочинений казахстанских композиторов состоялось в 1938 году в рамках выступления Эммануила Гуревича. В 1949 впервые прозвучал концерт, полностью состоящий из произведений композиторов Казахстана, в котором несколько номеров были для фортепиано соло. Полноправное место сольные концерты занимают лишь после сезона 1952–53 годов, в рамках которого прозвучали казахстанские премьеры музыки Арама Хачатуряна, Дмитрия Кабалевского, Алексея Муравлёва и других советских композиторов наряду с исполнениями шедевров академического искусства. Статистически в программах этого времени преобладают произведения оркестровых жанров и песни, что объясняется идеологическими задачами и культурной политикой государства.

Результаты проведенного исследования характеризуют деятельность Казахской филармонии в избранный период в аспекте истории фортепианного исполнительства, концертного репертуара и культурного значения присутствующих в нем произведений казахстанских композиторов. Это позволяет сформировать выводы о ситуации 1930–1960-х годов музыкально-социологического характера, что предположительно открывает дорогу исследованиям в области реконструкции исторических знаний в музыкальной культуре Казахстана.

Вклад авторов

М. М. Булембаева – работа с архивами, анализ архивных материалов, написание основного текста статьи, оформление списка использованных источников, перевод аннотации.

М. Т. Койлыбаева – постановка проблемы о фортепианном репертуаре Казахской государственной филармонии в 1935–1960 годы, разработка концепции статьи, написание аннотации, стилистическая редакция текста статьи.

UDC 786

DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.52

Малика Маратовна Булембаева*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арнайы фортепиано кафедрасының 2-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

Email: mali_bu94@mail.ru

ORCID ID: 0009-0008-4845-1659

Марлена Тастемировна Койлыбаева

Философия докторы (PhD), Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

Email: marlena_07@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0539-5422

Мақала

Дәйексөз үшін: Булембаева, Малика, және Марлена Қойлыбаева. «Case study: Қазақ филармониясының 1935–1960 жылдарындағы фортепиано репертуары». Saryn, т. 12, № 1, 2024, 49–66 б. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.52. (Орысша)

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 05.01.2024

Мақұлданды: 23.02.2024

Қабылданды: 04.03.2024

Case study: Қазақ филармониясының 1935–1960 жылдарындағы фортепиано репертуары

* Жауапты автор

Email: mali_bu94@mail.ru

Тірек сөздер: академиялық музыка мәдениеті, фортепианолық музыка, фортепианолық репертуар, мәдени трансформациялар, Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясы, орындаушылық өнер.

Аңдатпа. Қазақстанда фортепианолық концерттік орындаушылық XX ғасырда дамудың қиын жолынан өтті. Зерттеу жұмысында ең ықпалды ұйым – филармония мысалында Қазақ КСР-да концерттік фортепиано репертуарының қалай қалыптасқаны қарастырылады. 1930–1960 жылдардағы концерттік өмірдің, ондағы камералық музыканың, әсіресе фортепиано рөлінің панорамасын қалпына келтіру мәдени саясат пен репертуардың байланысын орнатуға, сондай-ақ ұлттық композиторлардың алғашқы шығармаларының сахнаға шығу жолын қадағалауға мүмкіндік береді. Осы мақсатта Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясының мұрағатынан алынған құжаттар талданды. Зерттеудің деректану бағыты, ең алдымен, концерттік бағдарламаларға және онымен байланысты көркемдік кеңестер мен репертуарлық комиссиялардағы талқылау хаттамаларына бағытталған. Мазмұнды талдау фортепиано репертуарының дамуына үлес қосқан жетекші пианист-солистердің есімдерін анықтауға мүмкіндік берді. Статистика репертуардың дамуының күрделілігі мен әркелкілігін көрсетті. Филармониялық концертте қазақстандық композиторлардың шығармаларының алғашқы қойылымы 1938 жылы Эммануил Гуревичтің қойылымы аясында өтті. 1949 жылы алғаш рет Қазақстан композиторларының шығармаларынан тұратын концерт қойылды, онда жеке фортепианоға арналған бірнеше нөмір болды. Жеке концерттер 1952–53 жылғы маусымнан кейін ғана толыққанды орын алды, оның барысында академиялық өнер жауһарларымен қатар Арам Хачатурян, Дмитрий Кабалевский, Алексей Муравлёв және басқа да кеңес композиторлардың туындыларының қазақстандық премьералары орындалды. Статистикалық тұрғыдан алғанда, осы уақыттағы бағдарламаларда оркестрлік жанрлар мен әндер басым, бұл мемлекеттің идеологиялық міндеттері мен мәдени саясатымен түсіндіріледі.

Зерттеу нәтижелері Қазақ филармониясының белгіленген кезеңдегі қызметін фортепиано орындаушылық тарихы, концерттік репертуар және ондағы қазақстандық композиторларының шығармаларының мәдени маңызы тұрғысынан сипаттайды. Бұл 1930–1960 жылдардағы музыкалық-социологиялық сипаттағы жағдай туралы қорытынды жасауға мүмкіндік береді, бұл Қазақстанның музыкалық мәдениетіндегі тарихи білімді қайта құру саласындағы зерттеулерге жол ашады.

Авторлардың үлесі

М. М. Булембаева – мұрағатпен жұмыс жасау, мұрағат материалдарын талдау, мақаланың негізгі мәтінін жазу, пайдаланылған дереккөздердің тізімін дайындау, аңдатпаны аудару.

М. Т. Койлыбаева – 1935–1960 жылдардағы Қазақ филармониясының фортепианолық репертуарының мәселесін алға тартып, мақаланың концепциясын құрастыру, аңдатпаны жазу, мақала мәтінін стильдік өңдеу.

UDC 786

DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.52

Malika M. Bulembayeva*

2nd year Doctoral Student, Special Piano Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Email: mali_bu94@mail.ru

ORCID ID: 0009-0008-4845-1659

Marlena T. Koilybayeva

PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Email: marlena_07@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0539-5422

Cite: Bulembayeva, Malika, and Marlena Koilybayeva. "Case Study: Piano Repertoire on the Example of the Kazakh Philharmonic in 1935–1960." *Saryn*, vol. 12, no. 1, 2024, pp. 49–66. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.52. (In Russian)

The authors' final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received: 05.01.2024

Revised: 23.02.2024

Accepted: 04.03.2024

Article

Case Study: Piano Repertoire on the Example of the Kazakh Philharmonic in 1935–1960

* Corresponding author

Email: mali_bu94@mail.ru

Keywords: academic musical culture, piano music, piano repertoire, cultural transformations, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, performing arts.

Abstract. Piano concert performance in Kazakhstan in the XX century has passed a difficult path of development. The study traces the formation of concert piano repertoire in the Kazakh SSR on the example of the most influential institution – the Philharmonic. The reconstruction of the concert life panorama in the 1930s–1960s, the role of chamber music in general and the piano in particular makes it possible to establish links between cultural policy and repertoire, as well as the path that follows up the first works of national composers to the stage. For this purpose, the documents from the archive of the Zhambyl Kazakh State Philharmonic have been analyzed. The source research of the study was primarily focused on concert programs and related discussion minutes of artistic councils and repertoire commissions. A content analysis revealed the names of leading solo pianists who contributed to the development of the piano repertoire. The statistics showed the complexities and unevenness of its development. Significant milestones have been identified. The first performance of works made by Kazakh composers in a Philharmonic concert took place in 1938 as a part of the Emmanuil Gurevich performance. In 1949, for the first time, a concert consisting entirely of works by Kazakh composers was performed, and several numbers were for solo piano only. Solo concerts took a full-fledged place only after the 1952–53 season, during which Kazakh premieres on music by Aram Khachaturian, Dmitriy Kabalevsky, Alexei Muravlyov and other Soviet composers were performed, along with performances of masterpieces of academic art.

The results of the conducted study characterize the activity of the Kazakh Philharmonic in the selected period in terms of the history of piano performance, concert repertoire and cultural significance of the works of Kazakhstani composers present in it. This allows to draw conclusions about the situation of a musical and sociological nature in 1930s–1960s, which presumably opens the way to study the field of reconstructing the historical knowledge of the musical culture in Kazakhstan.

Authors' contributions

Malika M. Bulembayeva – working with archives, analyzing archival materials, writing the main text of the article, preparing a list of sources used, translating the abstract.

Marlena T. Koilybayeva – posing the problem of the piano repertoire of the Kazakh Philharmonic in 1935–1960, developing the concept of the article, writing an abstract, stylistically editing the text of the article.

Введение. Формирование академической музыкальной культуры Казахстана пришлось на начало XX века. Новая социально-экономическая парадигма потребовала трансформаций в социокультурной и институциональной сферах. Включение в музыкальную культуру исполнительства на европейских инструментах, помимо их освоения, потребовало создание собственного национального репертуара. На разных этапах наблюдаются различные стилевые и жанровые тенденции в фортепианной музыке – в 1920–1940-е годы преобладает стилевая эклектика, с конца 1940-х до 1970-х актуализируются вопросы национального стиля, с конца 1970-х приобретает значение индивидуализация стиля (Джумакова 164).

В казахстанском музыкознании сложилось представление о том, что первые произведения для фортепиано в Казахстане были созданы в начале прошлого столетия. Однако данное мнение опровергает музыковед В. Недлина, которая отмечает, что обработки мелодий казахских песен были созданы еще в 1817 году (в частности И. Добровольским) (А. В. Затаевич-исследователь в контексте диалога культур Казахстана и России 180). Спустя сто лет, с приходом советской власти, именно обработки казахской традиционной и устно-профессиональной музыки стали творческой лабораторией по созданию национального репертуара. Деятели, приехавшие в Казахстан из «центра», занялись сбором, научным осмыслением и творческим преломлением казахского наследия. На становление национальной академической музыкальной культуры повлиял А. Затаевич – пианист, композитор, этнограф, музыкальный критик. С момента первого знакомства с казахскими песнями и кюями в Оренбурге он не только увлеченно записывал их от носителей традиций, но и создавал первые фортепианные обработки. В. Дернова отмечает: «Сам он был первым исполнителем, а его “друзья-джигиты” первыми слушателями, всегда внимательными, часто восторженными, а иногда и очень строгими» (184). Так, в 1920-е годы уже появляются произведения для фортепиано с яркими концертными характеристиками, которые могли бы войти в исполнительский репертуар.

Помимо А. Затаевича казахская музыка привлекала еще и других композиторов, которые были эвакуированы на территорию Казахстана в военные годы. Это С. Туликов, Ю. Бирюков, М. Скорульский и другие. Ряд композиторов создавали собственные обработки на темы казахских песен и кюев. Музыковед В. Недлина об этих обработках пишет: «Несмотря на то, что эти произведения практически не исполнялись, их значение для культуры Казахстана весьма велико. Признанные неудачными поиски в обработках кюев и песен показали недопустимость отчуждения фактуры произведения от ладогармонических основ традиционной музыки» (*Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий* 229).

Собственно, с первых же этапов формирования репертуара на основе казахской музыки появляется зримая проблема – этот репертуар не исполняется. В рамках данной статьи мы предпринимаем попытку осмыслить причины этого на примере деятельности ведущей концертной организации страны – Казахской государственной филармонии имени Жамбыла. В связи с этим актуальность данной работы определяется включением в научный оборот ранее не освещенных сведений

о репертуарной политике филармонии, которые фактологически дополняют общее понимание исполнительской фортепианной практики с 1935 по 1960 гг. Наше внимание сфокусировано на репертуарной политике первой государственной концертной организации в Казахстане, а предметом исследования выступают процессы формирования фортепианного репертуара в условиях новой социокультурной парадигмы. Применение комплексного и аналитического подхода, метода системного и критического анализа позволяет объективно оценить ситуацию, сложившуюся в области фортепианной исполнительской практики.

Результаты и дискуссия. Изучение репертуара мы ограничиваем сочинениями для фортепиано, создание которых происходило неоднородно. Изначальный культурно-политический курс подразумевал освоение крупных жанров – симфоний, опер, концертов. В этой связи основательное развитие камерных жанров началось лишь во второй половине XX века. Вместе с этим действовала продуманная политика, согласно которой все институциональные органы были подотчетны. Даже репертуар концертных организаций согласовывался с вышестоящими органами. Этот вопрос планомерно разворачивает музыковед Е. Власова в своей докторской диссертации на тему «Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций» (8). Она отмечает, что в 1920-е годы существовали разногласия относительно целей и задач искусства. Сложилась практика обсуждения вопросов репертуарной политики на художественных, а позже репертуарных советах. В результате в инструктивных письмах и бюллетенях отвергали либо одобряли предложения по наполнению концертных программ. Произведения могли быть разрешены или запрещены к исполнению. Так, при подготовке к Декаде музыкальной культуры Казахской ССР в Москве отбор и оценка исполнителей и их репертуара происходили по этому принципу. Результаты этих декад осмыслены в статье А. Имаё и Г. Бегембетовой «Декады казахского искусства и литературы в Москве (1936, 1958)». В рамках культурного вектора СССР большое внимание уделялось созданию «национально-художественных коллективов, просветительской и концертной деятельности, что совершенно логично привело к созданию 14 января 1935 года постановлением Совета народных комиссаров КазССР Казахской государственной филармонии имени Жамбыла в столице республики Алма-Ате» (Казахская государственная филармония имени Жамбыла) (см. [рис. 1, 2](#)). За основу концертного репертуара филармонии изначально избирались произведения для вокалистов, традиционных певцов, артистов эстрадно-цирковых групп, артистов художественного чтения, что объясняется большей демократичностью этих жанров. Подобная ситуация сохранялась до 50-х годов XX века. Исходя из многочисленных архивных данных, которые были изучены в рамках поставленного вопроса, репертуар складывался из сочинений казахстанских и советских композиторов, а также традиционной и классической музыки. Соответственно, на основе изученных программ, афиш и репертуарного плана приходим к выводу, что эти композиции исполнялись в первую очередь вокалистами (основной репертуар), танцорами, домбристами, баянистами, исполнителями на гавайской гитаре, цитре, балалайке и симфоническим



Рис. 1. Вид на Казахскую государственную филармонию имени Жамбыла. Архив КГФ имени Жамбыла. 2010 год.



Рис. 2. Вид на Казахскую государственную филармонию имени Жамбыла. Архив КГФ имени Жамбыла. 2010 год.

оркестром. В данном аспекте появляется видимая проблема – фортепианные произведения в репертуаре филармонии в первые годы ее деятельности практически отсутствовали, а фортепиано использовалось в качестве аккомпанирующего инструмента. Данный факт упоминает также исследователь У. Джумакова, которая отмечает, что в качестве аккомпанирующего инструмента для вокалистов фортепиано начинает звучать в 1930-е годы (8).

Приведенные факты из архивных источников подтверждают необходимость изучения фортепианного репертуара первых лет деятельности филармонии как концертной организации. На сцене филармонии произведения для фортепиано появляются в 1938 году, а впоследствии до 1953 года исполняются крайне редко. Это можно объяснить следующими причинами: отсутствие должной исполнительской подготовки, позволявшей выступать на концертной площадке; обращение в большей степени к вокальному репертуару как наиболее демократичному для восприятия жанру; отношение к фортепиано как к аккомпанирующему инструменту.

Первые попытки включения фортепианных произведений в программы произошли в 1938 году. Для этого в филармонии была введена практика обмена опытом с концертными организациями других республик. Впервые с сольными произведениями был приглашен пианист, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов Э. Гуревич, который впоследствии занялся педагогической деятельностью в Тбилисской государственной консерватории. Его вклад в казахстанскую музыкальную культуру определяется первым исполнением в филармоническом концерте сочинений казахстанских композиторов. На одном из двух концертов на Декаде советской музыки среднеазиатских республик в Ташкенте он исполнил не только фортепианные обработки на казахские народные темы, но и авторские сочинения казахстанских композиторов: «Таджикские танцы» А. Жубанова, «Две казахские мелодии» Л. Хамиди, «Экспромт» Е. Брусилковского. В архивных материалах указано, что эти произведения для фортепиано «представляют значительный интерес как первые попытки переложения национальной музыки для фортепиано. Одновременно эти произведения показывают, что музыкальная

культура республики в своем развитии затрагивает этот интересный жанр музыкального искусства» (*Программы, репертуарные планы концертных бригад артистов на 1942 год* 84) (орфография сохранена). С этой же программой Э. Гуревич выступил в 1940 году.

В следующие годы фортепианные произведения в репертуаре филармонии представлены неравномерно. В 1939 году организация избрала новый курс для привлечения слушателей и стимулирования их восприятия (*Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1939 год* 8). Так, с этого года начинают проводиться литературные игры, викторины, ребусы, аукционы. Эти игры сопровождали народные пляски – русские, казахские, украинские, восточные, цыганские. В этих условиях фортепианный репертуар не представлялся актуальным, так как основная цель заключалась в увеличении интереса публики к новому искусству посредством использования доступных средств.

Большую роль в продвижении фортепианной музыки в филармонии оказали гастролирующие пианисты, которые выступали здесь со своим сольным репертуаром. Так, в ноябре 1939 года с сольным концертом приехал Г. Гинзбург. Этот концерт стал первым в истории казахстанского фортепианного искусства, когда программа состояла целиком из фортепианных произведений. После него с сольным репертуаром выступают лауреаты Всесоюзного конкурса пианистов Ю. Блюшков, Г. Эдельман, И. Михновский. С точки зрения композиторской деятельности учащаются заказы на создание переложений песен и кюев, а также переводы казахских песен на русский язык (*Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1939 год* 38). Однако важно учитывать, что заказ таких произведений был произведен для пополнения репертуара в первую очередь вокалистов, симфонического оркестра и оркестра казахских народных инструментов. Для пианистов подобных заказов не было. В связи с этим пианисты активно ведут именно аккомпаниаторскую деятельность. В качестве концертмейстеров они выступают в составе концертных бригад в городах Казахстана, а некоторые из них исполняют и сольный репертуар из произведений классиков и романтиков (Жук, Арановская, Блюменфельд) (*Программы, репертуарные планы концертных бригад артистов на 1942 год*).

В истории филармонии знаменателен 1941 год. Он отмечен появлением репертуарной комиссии, деятельность которой направлена на урегулирование вопросов исполнительской практики солистов и формирование программ концертов. Так, в середине 1940–1950-х годов, согласно решению ПК ВКП(б), из репертуара исключены произведения, «музыкально незначительные с художественной точки зрения», усилено внимание симфонической музыке, русской классике, творчеству советских композиторов, лучшим произведениям традиционных музыкантов Казахстана (*Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1946 год*).

Важно отметить, что на продвижение национального репертуара повлияли исполнители, которые изначально выступали как концертмейстеры, но благодаря своему мастерству начали сольную деятельность. Им было крайне важно включать в репертуар произведения казахстанских композиторов для популяризации

национальной культуры. Такой вклад в развитие музыкального искусства республики внесли пианист, народный артист КазССР Семен Коган и его сестра – пианистка и педагог, заслуженная артистка КазССР, профессор консерватории Ева Коган. В 1941 году они были эвакуированы в Алма-Ату, а впоследствии были зачислены в штат филармонии (*Музыкальная история*).

В истории национального репертуара для фортепиано важное значение имеет 10 октября 1949 года. Этим днем датируется первый концерт из трех отделений, программа которого была основана на произведениях композиторов Казахстана (см. табл. 1).

Таблица 1. Программа первого концерта произведений казахстанских композиторов. 1949 год.

Произведение	Композитор	Состав	Исполнитель
«Казахский марш»	А. Жубанов	Оркестр	Казахский государственный оркестр имени Курмангазы
«Жельдерме»	Е. Брусиловский	Оркестр	Казахский государственный оркестр имени Курмангазы
«Сюита для оркестра»	В. Великанов	Оркестр	Казахский государственный оркестр имени Курмангазы
«Поэма»	К. Мусин	Оркестр	Казахский государственный оркестр имени Курмангазы
«Симфониетта в 3-х частях»	С. Шабельский Л. Шаргородский	Оркестр	Казахский государственный оркестр имени Курмангазы
«Ноктюрн»	К. Кужамьяров	Фортепиано	С. Коган
«Мелодия»	А. Жубанов	Фортепиано	С. Коган
«Поэма»	В. Великанов	Скрипка и фортепиано	И. Коган, С. Коган
«Мелодия»	В. Великанов	Скрипка и фортепиано	И. Коган, С. Коган
«Скерцо»	В. Великанов	Скрипка и фортепиано	И. Коган, С. Коган
«Любимая», «Спасибо Родине»	Б. Байкадамов	Вокал	С. Бадаева
«Вышитый платок»	М. Тулебаев	Вокал	С. Бадаева
«Алма-бағында»	К. Мусин	Вокал	С. Бадаева
«Гүл секілді жастық шіркін»	Е. Брусиловский	Вокал	С. Бадаева
«Қарағанда кеніміз»	В. Великанов	Вокал	М. Асылбеков
Ария из оперы «Абай»	А. Жубанов Л. Хамиди	Вокал	М. Асылбеков
Казахский военный молодежный танец	Е. Брусиловский М. Иванов–Сокольский	Танцевальный ансамбль	Танцевальный ансамбль филармонии
Различные сочинения для хора	Б. Байкадамов К. Кужамьяров Е. Брусиловский В. Великанов	Хор	Казахский государственный хор филармонии

Представленная таблица демонстрирует количественное преимущество исполняемых произведений для разных составов – оркестровых, ансамблевых, вокальных. Анализ репертуара филармонии того периода показал фактическое отсутствие сочинений для фортепиано (*Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1949 год* 11–12). В связи с этим в программу концерта были отобраны лишь два фортепианных произведения – «Ноктюрн» К. Кужамьярова и «Мелодия» А. Жубанова.

В целом создается понимание того, что к началу 1950-х годов репертуар филармонии меняет заданный курс – от зрелищно-цирковых номеров к музыкальным (*Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1949 год*). В программах концертов появляется больше вокальных, танцевальных, оркестровых и сольных инструментальных выступлений. Это подтверждается и увеличением концертов, зафиксированным объяснительной запиской к Пятилетнему плану развития концертного искусства Советского Казахстана: «В связи с большим ростом культурных запросов трудящихся масс Пятилетний план развития концертной деятельности Казахской государственной филармонии имени Жамбыла составлен с учетом ежегодного постепенного увеличения количества концертов для небольшого охвата населения Казахстана художественным обслуживанием. В соответствии с увеличением количества концертов предусматривается увеличение числа коллективов, ансамблей, бригад и отдельных исполнителей (рост кадров)» (*Пятилетний план развития Казахской государственной филармонии на 1948–1952 годы* 17). В результате это приводит к созданию полноценного симфонического оркестра, оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы, хоровой капеллы, женского ансамбля песни и пляски (в котором участвовали Ш. Жиенкулова и Ж. Омарова). Деятельность солистов и вовсе становится крайне востребованной. Их количество к 1952 году достигает 50 человек (*Пятилетний план развития Казахской государственной филармонии на 1948–1952 годы* 1).

С появлением новых художественных коллективов и увеличением объема сольного исполнения возникает необходимость в пополнении репертуара. Филармония формирует список необходимых произведений для различных составов и форм композиторам и литераторам, в числе которых 12 симфоний, 10 симфонических поэм, концертов для солистов с оркестром, 60 оригинальных песен для хора, 5 ораторий и кантат, более 500 оригинальных песен (*Пятилетний план развития Казахской государственной филармонии на 1948–1952 годы* 18). Отдельно предусматриваются заказы на произведения для эстрадного сектора, куда входят жанровые песни, сатирические фельетоны, куплеты и прочее в количестве более 100 наименований. Предусматривается и необходимость в приобретении большой библиотеки – 2130 произведений крупных и малых форм, начиная от симфоний и оперных партитур до отдельных романсов и песен. Содержательный аспект данного репертуара соответствовал идеологическим установкам эпохи. Он должен был отражать «грандиозное социалистическое строительство, идеи патриотизма, любовь к Родине, мощь Советского Союза и его победоносной армии, дружбу народов и путь к солнечным вершинам коммунизма» (*Пятилетний*

план развития Казахской государственной филармонии на 1948–1952 годы 18). При всей необходимости пополнения репертуара как произведениями национальных композиторов, так и русско-советской классики, включенными в пятилетний план развития филармонии, становится очевидно, что отсутствует должное внимание камерно-инструментальной музыке. Приоритет сочинений для вокала крупных и малых форм объясняется наличием поэтического текста, способного в вербальной форме отразить идеи советского времени. Предпочтения крупным оркестровым жанрам объясняются бóльшим эмоциональным воздействием на слушателя за счет яркого тембрового наполнения, чем камерно-инструментальные сочинения.

Камерно-инструментальная, в частности фортепианная, музыка привлекает большой интерес во второй половине XX века. В филармонии этому во многом способствовали лекции-концерты, которые приобрели популярность в 1952–1953 годах. Изначально пианисты выступали на них в качестве концертмейстеров, но впоследствии исполняли и сольные программы. На их репертуар влияли и лекторы-музыковеды. Одна из них Р. Глезер – музыковед из Московской государственной филармонии, которая настоятельно рекомендовала включать музыку советских композиторов в репертуар. Под ее инициативой в филармонии исполнялись фортепианные произведения А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, А. Муравлева (*Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1949 год* 13). На приведенном графике (см. [диаграмму 1](#)) отражена нестабильная динамика процесса включения фортепианных сочинений в концертный репертуар филармонии.

Диаграмма 1. Динамика исполнения фортепианных произведений (соло) в Казахской государственной филармонии имени Жамбыла.



Середина 50-х годов стала определяющим этапом в развитии фортепианного исполнительства в филармонии. Это в первую очередь связано с увеличением в штате солистов-пианистов. С. Коган, В. Мандрус, Я. Берлин, В. Петрушанский, А. Беленький, И. Черняев и другие пополнили репертуар филармонии фортепианными сочинениями виртуозного характера, а также активно выступали с ним и на гастролях. Примечательно, что репертуар был основан преимущественно на произведениях композиторов-романтиков и представителей советской школы. Таким образом, 1956 год стал наиболее репрезентативным в отношении исполнения фортепианной музыки в филармонии.

Заключение. Ситуация 1930–1960-х годов позволяет сделать косвенные выводы музыкально-социологического характера. Солисты этого времени – это в основном подготовленные «в центре» – в консерваториях Москвы и Ленинграда – специалисты, приехавшие в республику с уже сформированным репертуаром. Очевидно, что сотрудничество пианистов-солистов с композиторами складывалось постепенно на протяжении всего раннего советского периода.

Композиторы, в свою очередь, не сразу находят пути включения своих фортепианных сочинений в филармонические программы. В силу проводимой государством культурной политики перед ними стояли первоочередные задачи освоения масштабных оркестровых и музыкально-театральных жанров. Именно в эти годы создаются первые оперы, балет, симфонии. Кроме того, идеологические задачи требовали создания нового советского песенного репертуара. Камерное творчество оставалось в тени высоких достижений эпохи культурного строительства.

Немногочисленность сочинений для фортепиано, в том числе соло, объясняется некоторым дисбалансом в составе аудитории, большую часть которой составили слушатели, непривычные к атмосфере академизма. Требовалось время для формирования вкусов и интереса к европейской и русской классике, служившей моделями для представителей национальной композиторской школы.

Рассмотренный исторический период деятельности филармонии отразил первые шаги в формировании национального фортепианного репертуара и его неоднородность. Некоторый дисбаланс наблюдается и сегодня. По сей день слушатели сольных фортепианных концертов достаточно немногочисленны. При всем многообразии созданных казахстанскими композиторами сочинений для фортепиано-соло в концертных программах национальный пианизм представлен избирательно и фрагментарно. Все это требует дальнейшего изучения, в том числе в сравнении с изученным периодом.

Список источников

Власова, Екатерина. *Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций*. 2010. ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», автореферат докторской диссертации, 41 с.

Дернова, Варвара. «Инструментальная музыка». *Очерки по истории казахской советской музыки*. Алма-Ата, Казгосиздатхудлит, 1962, с. 184–199.

Джумакова, Умитжан, и Нургиян Кетегенова. *Казахская музыкальная литература (1920 – 1980)*. Сост. и общ. ред. Умитжан Джумаковой. Алматы, Гылым, 1995, 256 с.

Джумакова, Умитжан. *Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности*. Астана, Фолиант, 2003, 232 с.

Имаё, Асель, и Галия Бегембетова. «Декады казахского искусства и литературы в Москве (1936, 1958). Источниковедческий обзор». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 4, 2023, с. 239–258. DOI: 10.47940/cajas.v8i4.643.

«Казахская государственная филармония имени Жамбыла». *Официальный сайт*, 19 апреля 2023, www.jambyl-philharmonic.kz/history. Дата доступа 10 ноября 2023.

«Музыкальная история: в Казахстане проходят концерты, посвященные памяти Иосифа Когана». *Вечерний Алматы*, № 84, 23 июля 2022, www.vecher.kz/muzikalnaya-istoriya-v-kazakhstan-prokhodyat-kontserti-posvyashchennie-pamyati-iosifa-kogana. Дата доступа 10 ноября 2023.

Недлина, Валерия. «А. В. Затаевич-исследователь в контексте диалога культур Казахстана и России». *А. В. Затаевич и проблемы сохранения музыкального наследия народов мира*. Материалы VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия», посвященной 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича. Москва, 11–12 октября 2019 года. Алматы, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2021, с. 165–191.

Недлина, Валерия. *Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий*. 2017. ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», кандидатская диссертация, www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/nedlina_dissertation.pdf. 343 с. Дата доступа 10 ноября 2023.

Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1938 год. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 1, д. 12, с. 83–91.

Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1939 год. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 1, д. 20, св. 2, с. 53.

Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1946 год. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 1, д. 87, св. 9, с. 104.

Программы концертов Казахской государственной филармонии на 1949 год. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 1, д. 130, св. 14, с. 76.

Программы, репертуарные планы концертных бригад артистов на 1942 год. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 1, д. 50, св. 5, с. 149.

Протоколы художественного совета 1977 года. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 2, д. 145 (146), св. 13, с. 33.

Пятилетний план развития Казахской государственной филармонии на 1948–1952 годы. ЦГАМКС РК, ф. 1823. Алма-Ата, Казахская государственная филармония имени Джамбула. Оп. 1, д. 108, св. 12, с. 17–26.

References

- Dernova, Varvara. "Instrumentalnaya muzyka." ["An Instrumental Music."] *Ocherki po istorii kazahskoj sovetskoj muzyki [Essays on the History of Kazakh Soviet Music]*. Alma-Ata, Kazgosizdathudlit, 1962, pp. 184–199. (In Russian)
- Dzhumakova, Umitzhan, and Nurgiyana Ketegenova. *Kazahskaya muzykalnaya literatura (1920–1980) [Kazakh Musical Literature (1920–1980)]*. Compiled and edited by Umitzhan Dzhumakova. Almaty, Gylym, 1995. (In Russian)
- Dzhumakova, Umitzhan. *Tvorchestvo kompozitorov Kazahstana 1920–1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti [Creativity of Composers of Kazakhstan in the 1920–1980s. Problems of History, Meaning and Value]*. Astana, Foliant, 2003. (In Russian)
- Imayo, Assel, and Galiya Begembetova. "Decades of Kazakh Art and Literature in Moscow (1936, 1958). Source Review." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 4, pp. 239–58. DOI:10.47940/cajas.v8i4.643. (In Russian)
- "Muzykalnaya istoriya: v Kazahstane prokhodyat koncerty, posvyashennyye pamyati Iosifa Kogana." ["Musical History: Concerts Dedicated to the Memory of Joseph Kogan are Held in Kazakhstan."] *Vechernij Almaty*, no. 84, 23 July 2022, www.vecher.kz/muzikalnaya-istoriya-v-kazahstane-prokhodyat-kontserti-posvyashchennye-pamyati-iosifa-kogana. Access date 10 November 2023. (In Russian)
- Nedlina, Valeriya. "A. V. Zataevich – issledovatel v kontekste dialoga kultur Kazahstana i Rossii." ["A. V. Zataevich – a Researcher in the Context of the Dialogue between Cultures of Kazakhstan and Russia."] *A. V. Zataevich i problemy sohraneniya muzykalnogo naslediya narodov mira [A. V. Zataevich and the Problems of Preserving the Musical Heritage of the Peoples of the World]*. Proceedings of the VIII International Scientific Conference "Music of the Peoples of the World. Problems of Study: Preservation of Cultural Heritage", dedicated to the 150th anniversary of the birth of A. V. Zataevich. Moscow, October 11–12, 2019. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 2021, pp. 165–191. (In Russian)
- Nedlina, Valeriya. *Puti razvitiya muzykalnoj kultury Kazahstana na rubezhe XX–XXI stoletij [Ways of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the XX–XXI Centuries]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD thesis, www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/nedlina_dissertation.pdf. Access date 10 November 2023. (In Russian)
- Protokoly hudozhestvennogo soveta 1977 goda [Minutes of the Arts Council for 1977]*. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op. 2, d. 145 (146), sv. 13, p. 33. (In Russian)
- Programmy koncertov Kazahskoj gosudarstvennoj filarmonii na 1938 god [Concert Programs of the Kazakh State Philharmonic for 1938]*. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op.1, d.12, pp. 83–91. (In Russian)
- Programmy koncertov Kazahskoj gosudarstvennoj filarmonii na 1939 god [Concert Programs of the Kazakh State Philharmonic for 1939]*. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op. 1, d. 20, sv. 2, p. 53. (In Russian)
- Programmy koncertov Kazahskoj gosudarstvennoj filarmonii na 1946 god [Concert Programs of the Kazakh State Philharmonic for 1946]*. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op. 1, d. 87, sv. 9, p. 104. (In Russian)

Programmy koncertov Kazahskoj gosudarstvennoj filarmonii na 1949 god [Concert Programs of the Kazakh State Philharmonic for 1949]. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op. 1, d. 130, sv. 14, p. 76. (In Russian)

Programmy, repertuarnye plany koncertnyh brigad artistov na 1942 god [Programs, Repertoire Plans for Concert Brigades of Artists for 1942]. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op. 1, d. 50, sv. 5, p. 149. (In Russian)

Pyatiletnij plan razvitiya Kazahskoj gosudarstvennoj filarmonii na 1948–1952 gody [Five-year Development Plan of the Kazakh State Philharmonic for 1948–1952]. CGAMKS RK, f. 1823, Zhambyl Kazakh State Philharmonic, Alma-Ata, op. 1, d. 108, sv. 12, p. 17–26. (In Russian)

Vlasova, Yekaterina. *Sovetskoe muzykalnoe iskusstvo stalinskogo perioda. Borba agitacionnoj i hudozhestvennoj koncepcij [Soviet Musical Art of the Stalin Period. The Struggle between Propaganda and Artistic Concepts].* Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD thesis's abstract, 2010. (In Russian)

"Zhambyl Kazakh State Philharmonic." *Electronic resource*, 19 April 2023, www.jambyl-philharmonic.kz/history. Access date 10 November 2023.

UDC 792.01 + 792.072
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.170

Saniya D. Kabdiyeva

PhD in Arts, Professor, History and Theory of Theatrical Art Department,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Honored Worker of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)

Email: saniya.kabdi@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

Cite: Kabdiyeva, Saniya. "Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations." Saryn, vol. 12, no. 1, 2024, pp. 67–82. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.170. (In English)

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received: 05.12.2023

Revised: 12.02.2024

Accepted: 29.02.2024

Review

Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Keywords: theater festival, cultural dialogue, Chinghiz Aitmatov, mythopoetic picture, metaphor, interpretation, archetypes.

Abstract. The theatrical process in Central Asia is characterized by a common history of formation and development, basic principles and at the same time the originality and artistic heterogeneity of national theaters. A theater festival that is currently acquiring important significance as a space for dialogue between cultures serves as an indicator of its transformation in the region. Using the example of the winning performances of the VI International Theater Festival "Aitmatov and Theater" (2023), the mythopoetic picture of the world of Chinghiz Aitmatov is studied in the context of modern stage interpretations.

The festival featured productions of prose rather than drama. This determined the features of the aesthetic structure of performances created within logocentric oriental cultures. The article analyzes the performances of Ulanmyrzha Karypbayev, one of the leading young directors in Central Asia. His productions such as "Borandy becket" (*Station under Storm*) and "Ak keme" (*White Steamship*) were among the best. They reveal the most characteristic features of U. Karypbayev as a director: a rich metaphorical system, theatrical polyphony, ritualization, grotesque, complex mise-en-scène. A large-scale play "Zhan pida" (*Scaffold*) directed by Nurkanat Zhakypbai current open the topics of historical memory, national identity and essential issues of existence. His stage interpretation is characterized by multi-layered visuals, exquisite plastic solutions, picturesque crowd scenes, a complex musical score, and a monologue principle in the acting performance. The directors Bair Badmayev and Gafur Mardanov created the story of Mother's life path in the context of the national picture of the world in the stage versions of *Mother Earth*.

The festival demonstrated a modern theatrical interpretation of Aitmatov's works in Central Asia, characterized by leaving a usual path of words on stage and turning to more deeper interpretations. It is obvious that compositionally complex stage works are created with all components existing on an equal basis: words, stage action, scenography, rich plastic score, authentic musical sequence with performers on stage. Directors raise current issues, artistically comprehend reality and embody it in ideas, images, stage solutions that reflect the richness and diversity of the theatrical art in Central Asia.

UDC 792.01 + 792.072
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.170

Сания Дуйсенхановна Кабдиева

Өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының театр өнерінің тарихы мен теориясы кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Алматы, Қазақстан)

Email: saniya.kabdi@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

Дәйексөз үшін: Кабдиева, Сания. «Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, 67–82 б. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.170. (Ағылшынша)

.....
Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 05.12.2023

Мақұлданды: 12.02.2024

Қабылданды: 29.02.2024

Ревью

Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі

Тірек сөздер: театр фестивалі, Шыңғыс Айтматов, мифопоэтикалық сурет, метафора, интерпретация, архетиптер.

Аңдатпа. Орталық Азиядағы театр үдерісі қалыптасу және даму тарихының ортақтығымен, негізгі қағидаларымен және сонымен бірге ұлттық театрлардың өзіндік ерекшелігімен және көркемдік әркелкілігімен сипатталады. Оның аймақтағы трансформациясының көрсеткіші – қазіргі таңда мәдениеттер арасындағы диалог алаңы ретінде маңызды мәнге ие болып отырған театр фестивалі. VI Халықаралық «Айтматов және театр» театр фестивалінің (2023) жеңімпаз спектакльдерінің мысалын пайдалана отырып, Шыңғыс Айтматов әлемінің мифопоэтикалық суреті заманауи сахналық интерпретациялар контекстінде қарастырылады.

Фестивальде драмалық шығармалардан гөрі прозалық шығармалар ұсынылды. Бұл логоцентристік шығыс мәдениеттері аясында жасалған спектакльдердің эстетикалық құрылымының ерекшеліктерін анықтады. Мақалада «Боранды бекет» және «Ақ кеме» қойылымдары үздіктер қатарында болған Орталық Азияның жетекші жас режиссёрлерінің бірі Ұланмырза Қарыпбаевтың спектакльдері талданады. Бұл қойылымдар Ұ. Қарыпбаевтың режиссурасының ең сипатты белгілерін көрсетті: бай метафоралық жүйе, театрлық полифония, ритуализация, гротеск, күрделі мизансцена.

Режиссёр Нұрқанат Жақыпбай «Жан пида» көлемді пьесасында тарихи жадының, ұлттық болмыстың өзекті мәселелерін қозғады. Оның сахналық интерпретациясы көпқабатты көрнекіліктермен, талғампаз пластикалық шешімдермен, көркем топтама көріністермен, күрделі музыкалық партитурамен, актерлік қойылымдағы монологтық принциппен ерекшеленеді. «Ана – Жер-ана» спектаклінің сахналық нұсқаларының режиссёрлері Баир Бадмаев пен Гафур Марданов Ананың өмір жолын дүниенің ұлттық суреті контекстінде жасады.

Фестиваль Орталық Азиядағы Ш. Айтматов шығармашылығын сахнада тек сөзбен жүрудің әдеттегі жолынан тереңірек түсіндіруге бет бұрумен сипатталатын заманауи театрландырылған интерпретациясын көрсетті. Композициялық жағынан күрделі сахналық шығармалар барлық құрамдас бөліктер: сөз, сахналық іс-әрекет, сценография, бай пластикалық партитура, сахнадағы орындаушылардың шынайы музыкалық дәйектілігі тең болатындай жасалатыны анық. Режиссёрлер өзекті мәселелерді көтеріп, шындықты көркемдікпен ұғынып, оны идеяларда, бейнелерде, сахналық шешімдерде Орталық Азия театр өнерінің байлығы мен жан-жақтылығын бейнелейді.

UDC 792.01 + 792.072
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.170

Сания Дуйсенхановна Кабдиева

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории театрального искусства Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, заслуженный деятель Казахстана (Алматы, Казахстан)

Email: saniya.kabdi@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

Для цитирования: Кабдиева, Сания. «Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, с. 67–82.
DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.170.
(На английском)

.....
Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Поступила: 05.12.2023

Одобрена: 12.02.2024

Принята: 29.02.2024

Ревью

Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций

Ключевые слова: театральный фестиваль, диалог культур, Чингиз Айтматов, мифопоэтическая картина, метафора, интерпретация, архетипы.

Аннотация. Театральный процесс в Центральной Азии характеризуется общностью истории становления и развития, базовых принципов и в то же время своеобразием и художественной неоднородностью национальных театров. Индикатором его трансформации в регионе становится театральный фестиваль, который в настоящее время приобретает важное значение пространства диалога культур. На примере спектаклей-лауреатов VI Международного театрального фестиваля «Айтматов и театр» (2023) рассматривается мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций.

На фестивале были представлены постановки не драматургии, а прозы. Это определило особенности эстетической структуры спектаклей, созданных внутри логоцентричных ориентальных культур. В статье анализируются спектакли одного из ведущих молодых режиссеров Центральной Азии Уланмырзы Карыпбаева, постановки которого «Боранды бекет» («Буранный полустанок») и «Ақ кеме» («Белый пароход») вошли в число лучших. В этих спектаклях проявились наиболее характерные черты режиссуры У. Карыпбаева: насыщенная метафорическая система, театральная полифония, ритуализация, гротеск, сложносочиненные мизансцены. В спектакле большой формы «Жан пида» («Плаха») режиссер Нурканат Жакыпбай обратился к актуальным темам исторической памяти, национальной идентичности, сущностным вопросам бытия. Его сценическому прочтению присущи многослойный визуальный ряд, изысканное пластическое решение, живописные массовые сцены, сложная музыкальная партитура, монологический принцип в актерском исполнении. Режиссерами сценических версий «Материнского поля» Баиром Бадмаевым и Гафуром Мардановым была создана история жизненного пути Матери в контексте национальной картины мира.

Фестиваль продемонстрировал современное театральное прочтение творчества Ч. Айтматова в Центральной Азии, характеризующееся поворотом от привычного пути следования на сцене только за словом к более глубоким интерпретациям. Очевидно, что создаются композиционно сложные сценические произведения, в которых все компоненты существуют на равных правах: слово, сценическое действие, сценография, насыщенная пластическая партитура, аутентичный музыкальный ряд с исполнителями на сцене. Режиссеры поднимают актуальные проблемы, художественно осмысляют реальную действительность и воплощают ее в идеях, образах, сценических решениях, отражающих богатство и разнообразие театрального искусства Центральной Азии.

There is so much in common in the genesis of the Central Asian national theaters, in the models of their establishment and in the trajectory of the historical path. This was especially evident at festivals that reflected the process of dialogue between the performing arts. Initially, the most significant festival was Nauryz that was held alternately since 1989 in each capital of the regional republic.

During the hard times at the turn of the 20th and 21st centuries, the interaction of theatrical cultures had been suspended. The first decade of the 21st century gave a start to restore international contacts, thus festival theater activities intensified in the 2020s.

Kazakhstan regularly hosts the annual Republican Theater Festival, the International Theater Festival of Central Asian Countries (every two years), the Republican Festival of National (Ethnic) Theaters, thematic festivals, local and international festivals in regional theaters.

The theatrical process in Central Asia has also become more intense. In the 2023–24 season each republic hosted international festivals inviting theaters of neighboring countries. This made it possible to determine the trends in progress of modern performing arts in the region. In addition, in November 2023 the TURKSOY International Theater Festival was held for the first time in Baku, and is planned to be held annually. Due to such forums, it was possible to restore the interaction of national theaters, to identify the dramatic art features of the participating countries, to determine the uniqueness of new young directors and their development trends, to discuss current problems and prospects of modern theatrical vocabulary. The festival is back on track and once again gets an important space for dialogue between theaters in Central Asia.

In December 2023 the VI International Theater Festival "Aitmatov and Theater" that was dedicated to the 95th anniversary of the outstanding writer took place in Bishkek. National theaters from six countries showed a variety of new stage readings of his works. The history of theatrical embodiments of Ch. Aitmatov's works goes back several decades. Productions based on his works have always been in the repertoire of CIS, Kyrgyz and Kazakh theaters as well as England, France, USA, Sweden, India and Japan.

With the prevailing majority of dramatic stage decisions within the program of the festival a one-man show, a puppet production, and an opera were performed. An audience saw the theatrical interpretations of Ch. Aitmatov's works that can be lyrical and philosophical, grotesque and futuristic, multi-figured and chamber, plastic and musical. The specifics of national acting art and corresponding approaches to the literary source influenced the interaction of the author's text and stage action as well as the formation of modern theatrical language.

Ulanmyrza Karypbayev, a young Kyrgyz director, made himself known with his performances. He is a recent graduate of the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI, St. Petersburg) and Director in Chief of Azerbaijan Mambetov Kazakh State Drama and Comedy Theater (Astana). His productions of "Borandy becket" (*Station under Storm*, 2022) on the stage of above mentioned theater and "Ak keme" (*White*

Steamship, 2023) of Kassymaly Zhantoshev Issyk-Kul Regional Music and Drama Theater¹ were the best at the festival.

1 With the participation of U. Karypbayev's students – O. Mukhamedzhan and Zh. Makhambetiyar (Kazakh National University of Arts (Astana).

Let's review the play *Station under Storm* as an example of connection with the mythological features of national culture and at the same time the search for new theatrical forms.

The *Station under Storm* is a large theatrical canvas that U. Karypbayev builds in the multidimensional space of the stage. He stepped away from the canon of "literary" theater and stage illustrations. Rejecting the consistency of linear presentation and novelistic detail, he interweaves the events of the plot in his own way. The historical context is introduced into the performance with the stage part of a new character named Gasyr who is a copy Stalin and personifies the totalitarian twentieth century. By U. Karypbayev's definition, he removed a "cosmological" line, not overloading the event series of the production. He actively uses cinematic editing of episodes with the concentrated dramatic clashes between characters.

The story is about the main character Yedigey (N. Saudanbekuly) who goes on a long journey to bury his deceased friend Kazangap (A. Shakirzhanov) in the distant Ana-Beyit cemetery. The play grows into a work that is polyphonic in sound and complex in structure with woven cross-cutting storylines. For example, Mankurt (N. Muslimov), his mother Naiman-Ana (G. Zhakilina) and the camel Karanar (Ye. Akan) pass through different historical eras and spaces (see Fig. 1).



Figure 1. N. Muslimov as Mankurt and G. Zhakilina as Naiman-Ana. "Borandy beket" (*Station under Storm*). Director U. Karypbayev. A. Mambetov State Drama and Comedy Theater (Astana, Kazakhstan). 2022. Photo by N. Rossinova.

The set design of Alan Saimin is organized according to semiotic meanings. The rails on the platform from time to time transport the characters from the back of the stage to the ramp in the center. A road appears as a life path, and leads the cast into the space of performance, into the authoritarian world. Later, along this railway, they are steadily taken back behind a large opening in the wall that illuminates like a locomotive furnace. That image transforms into the metaphor of the "history furnace".

Through the entire performance, on the right side of the stage a musician, the *Voice of the Steppe* (B. Ussen), is playing the Kazakh musical instrument *sybyzgy*.

Its sounds evoke associations with the wide steppe and wildlife. Corpulent Gasyr (E. Yessendosov), the embodiment of the Ruler with the external attributes of totalitarian power is on the left. He wears a red Stalin-style jacket, red cockade cap, breeches and boots. This spatial solution is a kind of replica of the ancient European theatrical tradition where the negative characters reside on the left side of the stage, and the positive ones are on the right.

The very first scene shows the visual confrontation between Mother Deer (A. Makezhanova) and Gasyr, a conflict of nature and the authoritarian power that suppresses everything alive. From the depths of the stage a Mother Deer appears followed by graceful girls and lingering sounds of *sybyzgy*. They personify the sublime beauty and harmony of the national cultural heritage. The Mother Deer's head is covered with *kimeshek* (headdress of a married women) as a symbol of motherhood. The dramatic clash is supported by the sound score and scenographic design. The harmony of the steppe melody played by *sybyzgy* intertwined with a woman's folk singing, is disrupted by the cacophony of shouts and revolutionary slogans of a loud marching crowd.

In the composition of the production U. Karypbayev applies a cinematic technique. He uses wide, medium and close-up plans simultaneously, that gives the performance an additional spatial volume. An audience sees everything what's happening on stage in general plan. Close-up stands Gasyr like a conductor and controls the crowd of young boys and girls who are shouting proletarian poems. In the middle ground of the stage, people with knapsacks and suitcases are stomping around, singing "Internationale" and chanting worker-peasant cheers. Like a snowstorm, they sweep away everything, just as the bloody revolution destroy all living things around.

In the play, the grotesque coexists with psychological feelings, stage tropes with the symbolism of *mise-en-scène*. When Naiman-Ana turns to her son Mankurt to help him remember the past, he pushes his mother away, mechanically and indifferently marching further with a red banner in his hands. The heroine's monologue is full of mental pain and suffering. The role of actress G. Zhaquilina is built on a detailed internal analysis of the image. And in parallel, the eccentric Gasyr acts on the stage, controlling the crowd, directing Mankurt's actions and singing the song "Wide is My Native Country", shouting with sarcasm: 'I don't know another country like this, where a person breathes so freely'!

The director's vivid interpretation of Ch. Aitmatov's prose with a large number of theatrical characters, combined with a variety of sound solutions and the psychological content of the acting works, leads to a new level of expressiveness. Metaphors seem to grow through the stage action. During Kazangap's last monologue before his death, women slowly unwrap the long white fabric of *kimeshek* that Mankurt's mother wears. This fabric becomes a shroud for Kazangap during the mourning ceremony. The scene connects different times and draws analogies between historical eras. Such force lines create a special artistic space of the performance, reflecting the director's worldview.

The director of the play visualizes the novel image of Mankurt as an archetype of eternal slave. An audience sees different faces of Mankurt. He is a slave of the *zhuanzhuans*, a GULAG victim, a representative of the punitive security forces of Stalin's times and a soldier guarding a cemetery to be eliminated. Mankurt appears

on the stage from the very beginning of the performance. Gasyr ritually dips his white headband in red paint, as if converting him to the new revolutionary government. And throughout the entire performance, he carries out all the instructions of Gasyr blindly, being a slave to the dictatorial system and authoritarian ideology. In the finale, in modern reality, Mankurt takes off his cap and passes it like a baton to a boy of new, future generation.

In the production itself, the audience sees "a metaphor for a person's life journey, and universal archetypal features that are formed from composed images, recognizable to society as a whole and each character individually" (Vogler 66). According to this principle Naiman-Ana, Gasyr, Karanar present themselves as archetypes of Mother, Ruler, Charon respectively.

The performance is characterized by diversity of images semantics and techniques. It is full of memorable signs and symbols, combination of leitmotifs, rhythms and their plastic expression, action ritualization. For example, at the start, actor Ye. Akan as a camel Karanar plays the scene of the baby camel birth, its first steps. He accurately and subtly translates the actor's observation and perception into the psychophysics of the image, into the process of sensory cognition of the world. And then, as the play progresses, throughout the entire action, Karanar becomes like Charon. He regularly appears to take away deceased characters from the stage, transporting them to afterlife on a construction wheelbarrow instead of *kimbi* boat. Even an animal turns out to be a chain link of the repressive system under a totalitarian regime.

During Kazangap's funeral procession, men appear on the stage, carrying *tabyt* (ritual bier) with the deceased. Then the ritual is repeated several times and accelerates further, its meaning is desacralized, just as life itself is devalued in a regulated society.

The historical milestones of a huge country such as revolution, collectivization, Stalinist repressions, war, the post-war right up to space exploration years, reach the station lost in steppes like waves, taking away people and hope of the remained ones. The life of Yedigey reflects the fate of millions of people. He himself is a microcosm of the Universe. Such seemingly inconspicuous people, living in harmony with their conscience, are the basis of society. Showing compassion to Yedigey, the audience get a sense of belonging to the historical past of its loved ones, its country. And U. Karypbayev, preserving the main ideas of the author, reveals modern meanings in a work written almost half a century ago.

The *White Steamship* staged by Kassymaly Zhantoshev Issyk-Kul Regional Music and Drama Theater is a completely different story. It reveals the world of the main character, the Boy, whose dream is to meet his father on a white ship in Issyk-Kul.

From the very first scenes, actress A. Tazhybekova makes an indelible impression with the organic nature of her stage existence, naturalness and spontaneity. Introducing the characters, the Boy writes their names on the lined-up doors. There is a separate life outside the door. "Everyone has their own entrance and exit."

Two worlds coexist on stage. The real everyday world and the fictional spiritual one (set design by S. Niyazkhunov). The real one is just three yards in the reserve at the cordon, where the Boy sees only the pragmatism and cruelty of the forester Orozkul (K. Shabdaliyev), the tears and crying of his wife Bekey (S. Abdykadyrova), the non-stop

discontent and grumbling of the old woman Kempir (K. Akmatova). The only person a child can talk to is his grandfather Momun (T. Boronbayev). The Boy's salvation is a world of dreams and fantasies. And this world director U. Karypbayev shows on stage as light, bright and cheerful. It brings to life the protagonist's charming stone friends with whom he talks and plays. Representatives of spiritualized nature, they wear bright clothes just like fairies, present gifts to good people and punish bad ones with their toy batons.

The director's artistic and imaginative vision shows how the Boy's loneliness is replaced by a rich inner life. How rational, regulated adult world collides with ingenuous child's world of imagination and dreams. It is there, in fantasies, the Boy's friends punish Orozkul, beating him for his viciousness and ruthlessness. Such scenes are filled with carefree laughter and joyful performance. These two worlds also have a contrast in their rhythmic structure: light, fast-paced in fantasy scenes and clear, hard in everyday life.

In the dramatic space of the play, the director contrasts good and evil as a binary opposition, as two poles of human life. He views the causes of everyday aggression and anger of adult characters, the family degradation and damage of traditional lifestyle. Even in such a secluded place, where a human feels himself as part of nature, and seemingly should be aware of his roots, the forester Orozkul constantly abuses his wife. Losing himself, in a drunken rage, he screams and blames her for the infertility. Kempir confronts Momun, who blames himself for the death of his son. And only the Boy dreams about peace and harmony for everyone (see Fig. 2).

The audience looks at events and adults not through author's or the director's but through the Boy's eyes, his perception of the world, and is immersed in the playful elements of the performance. The Boy lives a full life in a game, this is his way of natural existence. In noisy, colorful and at the same time heartwarming and tender scenes of the Boy's fantasy, the actress delicately conveys the child's ability to openly enjoy life and be curious about the world.

Orozkul's destructive behavior is a sign of the family breakdown, the destruction of a stable lifestyle associated with the traditional system of moral values and principles.



Figure 2. A. Tazhybekova as the Boy. "Ak keme" (*White Steamship*). Director U. Karypbayev. K. Zhantoshev Issyk-Kul Regional Music and Drama Theater (Karakol, Kyrgyzstan). 2023. Photo from the archives of the Theater.

The young director seems to guide an audience to the roots, to worldview traits of the national culture and shows the ability to “combine the sermon of ingenuous kindness with the image of a cruel and dehumanized world” (Rudnev 88).

In the finale, the Boy saw the murdered Mother Deer and falls ill. He decides to board a white steamship, hoping to meet his father. The boy goes under water. His imaginary friends and deceased relatives are supporting him. In Ch. Aitmatov's story, one of the characters says that “no one would look for him and grieve about him”, but in U. Karypbayev's play, adults come to the forefront with a burning white steamship, as if warming up by its fire. The director means that they did not realize it, but the Boy warmed them with his love and illuminated their lives. A huge white sail fills the stage. With this dream the Boy sailed away from the imperfect world (see Fig. 3).



Figure 3. The scene from “Ak keme” (*White Steamship*). Director U. Karypbayev. K. Zhantoshev Issyk-Kul Regional Music and Drama Theater (Karakol, Kyrgyzstan). 2023. Photo from the archives of the Theater.

The *Scaffold* play staged by Zhastar Theater (Youth Theater) in Astana, that received the Grand Prix for “Large Form Performance”, has a different aesthetic. Director Nurkanat Zhakyypbai periodically addresses to the works of Ch. Aitmatov, including the *Scaffold* novel as one of the components of the dramatic basis. He combined several works, Ch. Aitmatov's novel and the stories of Kazakh writers, the *Orphaned Baby Camel* by O. Bokei and the *Angel with the Face of a Demon* by R. Mukanova. That symbiosis created a great epic performance about the fundamental issues of human existence. N. Zhakyypbai brought to the stage the heroes of author's different novels. The leading roles were played by the actors of the director's first group of graduates, together they'd became the founders of the Zhastar Theater. They are D. Sergazin, A. Akhmetov, A. Rakhipova, Zh. Batai, B. Khadzhibayev and others.

In broad dialogues and monologues of Jesus Christ and Pontius Pilate, Naiman-Ana and Mankurt, Yedigey and the Boy from the *White Steamship*, essential questions of existence are raised. N. Zhakyypbai arranges the acts in such a way that “the thematic progress, but not the development of the plot and not the intrigue, plays a leading role in the formation of the stage structure” (Maltseva 106). These scenes are filled with the energy

of sound, and the rhythm of the artistic word turns into one of the defining techniques for organizing stage action. Two different models of worldview collide. The one party is a traditional model rooted in national moral postulates. The second one is contemporary based on the destruction of the key principles of spiritual heritage.

The performance demonstrates mythologically conscious vision of director N. Zhakypbai. He's got an extensive experience in parable performances. Their poetics lie in special expressive system that operates with symbols and signs of the artist. Within the surface of this production, N. Zhakypbai builds a world free of life-likeness and everyday human relationships. Devoid of illustrativeness and narrative links, scenography of Ye. Tuyakov steps into the field of play theater filled with metaphors. The huge vertical circular structure is a kind of reference to the "wheel of Samsara" with its non-stop cycle of life and death. The vertical red staircase like the "Jacob's ladder" connects heaven and earth, the spiritual and material worlds. Horizontally, the ladder is used as a ritual *tabyt*. Large balls of desert tumbleweeds (*qanbaq*) that are carried on the extras backs, symbolize a loss and absence of roots, therefore a loss of historical memory and own identity.

The spatial solution influenced the artistic image of the performance and the way the actors exist on the stage. They do not carry a specific story or plot from everyday life, their texts are based on philosophical discussions about good and bad, life and death, love and hatred, criminal acts and repentance, responsibility for one's actions, and the fact that everyone has their own scaffold. The director brings up important themes of national self-awareness such as historical memory, totalitarianism, political repression, sacrifice, problems of choice, responsibility and communication.

N. Zhakypbai creates visual images and metaphors of different structural and semantic meanings, contributing to the emergence of a new playing effect. The director's concept embodiment and the way of actors' existence gravitate towards the nature of ritual. This is facilitated by the rhythm, the plastic solution, and the figurative structure of the performance itself.

An appearance of graceful beautiful girls in long dresses, slowly floating to the stage led by the Mother Deer (A. Rakhipova), is rather expressive. The emerge looks like a slow meditative dance. Each girl holds antlers above her head as a memento of the World Tree, its vertical connects the worlds of heaven, earth and underworld. The semantic space increases by cosmic scale. In the image system of the performance, the spiritual vertical transforms into the horizontal line of unlimited human knowledge.

With the *Scaffold* play N. Zhakypbai seems to sum up a certain stage of his work. The director once again turns to works that he had already staged, but now interprets from the side of philosophy. He also uses the elements of previous performances scenography, such as mobile metal structures, but in a different way, in metaphorical system of the national picture of the world. In N. Zhakypbai's performances a large place is still occupied by spectacular mass plastic scenes with specific ritual-like body language but without psychological motivation. A special multi-layered visual range emerges and corresponds to the mythopoetic worldview.

In the last part of the performance, at the back of the stage, a large group of modern boys and girls are sitting on chairs, buried in smartphones and absolutely not reacting

to what is happening around. Against that background the heroes are engaged in debates about the essential questions of existence, about nuclear explosions and responsibility for their doings. The indifference of young people and lack of empathy rings the bell of upcoming spiritual catastrophe. That type of ending is in sync with the state of modern society and has a powerful emotional impact.

The two solo performances were shown at the festival, that were based on *Mother Earth* by Ch. Aitmatov. One is *Bi-Tolgonai* of Khots Namsarayev Buryat Academic Drama Theater directed by B. Badmayev. The second one is the same named chamber performance for two actors of the Uzbek National Academic Drama Theater directed by Gafur Mardanov.

The productions of both national theaters are united by the special skill of the actresses who played the role of Tolgonai, D. Tangatova and M. Ibrokhimova. Here the word dominates due to the logocentricity of Oriental cultures. In contrast to the usual monumental forms of traditional performances of national theaters, these productions are distinguished by their intimacy. The communication with an audience cuts the distance between performers and spectators, confessional intonations, and an atmosphere of deep empathy. The sound score of the performances creates the necessary emotional mood, enhancing sensory perception.

Most of the mise-en-scenes are determined by the features of circle as the sacred symbol of yurt and the world model, as the integrity of the inner world of Tolgonai. Moving in circles imparts dynamics to spatial layout. Every scene is like a metaphor. The texture of natural scenography materials and costumes, the color of the steppe creates a feeling of pristine and natural nature.

The artistic image of the performances is supported by other components such as visuals, musical, light and plastic scores. *Bi-Tolgonai* is a monologue of Mother who tells, shows and acts out scenes of key events of youth and maturity, joy and loss, peace and war. Wheat heads, large hourglass that counts a life time, metal globe with large black holes in it, toy iron agricultural machinery, all this is the objective world of the performance that creates Tolgonai's environment (set design by Natalie-kate Pangilinan).

There is a screen at the performance. The visual dramatic tension expands the playing space. Tolgonai goes to the back of the stage, merging with the field of golden wheat heads on the screen, returning to the bosom of nature. That's the most beautiful part of the finale.

In the Uzbek stage version of the *Mother Earth* Tolgonai speaks to her grandson. In flashback scenes, actress M. Ibrokhimova shows the stages of life: youth, marriage, motherhood, wartime, and the post-war period. Moving around the circle of life, Tolgonai reveals the heroine's inner world, her thoughts and feelings, resilience and fortitude. The dynamics of the image progress is combined with detailed zones of stage silence. The performance is distinguished by concise expressive mise-en-scène. Playing with objects on stage is associated with the nature of the national open space theater (set design by F. Gaziziva). The image of Tolgonai is full of depth and volume of her personality, turning it to some kind of legend and synthesis.

The playful basis of stage action contributes to the fact that Tolgonai's ideas about the world and life are transformed into theatrical images. The finesse was solved in detail.

The actress works with objects precisely. All levels of the performance metaphor exist as undivided forms and carry a complex meaning. National ideas about the world around are reflected through them. The play shows the world at the moment of catastrophe, when a woman becomes the center of stability, the axis of the world.

In performances based on *Mother Earth*, the traditions of the open space and psychological theaters interact in the actor's way of existence, with the determining significance of narrative. Directors turn to "the gesture of *storytelling* as the main aesthetic core of the performance" (Yakubova 84). The versions presented are staged in accordance with the idea of "structuring the performance as a *reading*" (Yakubova 82).

The heroine changes through her life. The semantics of traditional female images is woven into the artistic text of the productions. The tragic worldview intensifies while comparing Tolgonai's storyline with the history of the country in the twentieth century, including her life into the general context of existence.

The shown performances revealed an important trend. One of the main repertoire lines in national theaters was previously classified as "historical themes". In such performances, the main characters were valiant heroes and outstanding figures of the past. An audience saw ceremonial portrait performances, dramaturgically based on biographical or historical events. At the same time, the historical and social environment, the relationships between people and the masses that rule the history, were missed on the stage. The festival showed that the perspective is gradually changing. History on stage is majorly viewed through the prism of "historical memory", entangled with national identity. It touched the blind spots of the history, and painful events of the past uncover destinies of ordinary people in the context of historical cataclysms.

In general, the festival "Aitmatov and Theater" showed an impressive mythopoetic picture of the world by Ch. Aitmatov. He demonstrated that Central Asian theaters are updating theatrical forms to reflect the changing world of the 21st century. On one hand, there are still many performances staged according to the principle: "Dramatic theater submits to the primacy of the text" (Lehmann 36). However, directors, while maintaining a connection with cultural roots, actively show a deep interest in the inner world of a person in the context of important social changes and historical events. On the other hand, the theaters of Central Asia are being updated as part of the world theatrical process. The dialogue between the stage cultures of Central Asia contributes to the formation of new ideas and modern figurative vocabulary.

The leading directors of the best performances at the festival do not illustrate works, do not aim to create an unusual stage interpretation and to amaze the viewer with shock and outrageousness. They try to comprehend ontological issues, global meanings of the prose of an outstanding writer and embody them with modern theatrical expressive means. They strive to immerse the viewer in the depths of spiritual heritage and national cultures, causing emotional and moral shock.

References

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramaticheskij teatr [Postdramatic Theater]*. Introduction by Anatoliy Vasilyev, transl. from German, aut. article and comments by Natalya Issayeva. Moscow, ABCdesign, 2013. (In Russian)

Maltseva, Olga. *Teatr Eymuntas Nyakroshyusa (Poetika) [Theater of Eymuntas Nyakroshyus (Poetics)]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2013. (In Russian)

Rudnev, Pavel. *Drama pamyati. Ocherki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e [Drama of Memory. Essays on the History of Russian Drama. 1950–2010]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2018. (In Russian)

Vogler, Christopher. *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino [A Writer's Journey. Mythological Structures in Literature and Cinema]*. Transl. from English by Mariya Nikolenko, edited by Roza Piskotina. Moscow, Alpina non-fiction, 2015. (In Russian)

Yakubova, Natalya. *Teatr epohi peremen v Polshe, Vengrii i Rossii. 1990–2010 gody [Theater of the Age of Change in Poland, Hungary and Russia. 1990–2010]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2014. (In Russian)

UDC 792.01 + 792.072
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.166

Сания Дуйсенхановна Кабдиева

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории театрального искусства Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, заслуженный деятель Казахстана (Алматы, Казахстан)

Email: saniya.kabdi@gmail.com
ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

Для цитирования: Кабдиева, Сания. «Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, с. 83–100. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.166. (На русском)

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Поступила: 05.12.2023
Одобрена: 12.02.2024
Принята: 29.02.2024

Ревью

Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: театральный фестиваль, диалог культур, Чингиз Айтматов, мифопоэтическая картина, метафора, интерпретация, архетипы.

Аннотация. Театральный процесс в Центральной Азии характеризуется общностью истории становления и развития, базовых принципов и в то же время своеобразием и художественной неоднородностью национальных театров. Индикатором его трансформации в регионе становится театральный фестиваль, который в настоящее время приобретает важное значение пространства диалога культур. На примере спектаклей-лауреатов VI Международного театрального фестиваля «Айтматов и театр» (2023) рассматривается мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций.

На фестивале были представлены постановки не драматургии, а прозы. Это определило особенности эстетической структуры спектаклей, созданных внутри логоцентричных ориентальных культур. В статье анализируются спектакли одного из ведущих молодых режиссеров Центральной Азии Уланмырзы Карыпбаева, постановки которого «Боранды бекет» («Буранный полустанок») и «Ақ кеме» («Белый пароход») вошли в число лучших. В этих спектаклях проявились наиболее характерные черты режиссуры У. Карыпбаева: насыщенная метафорическая система, театральная полифония, ритуализация, гротеск, сложносочиненные мизансцены. В спектакле большой формы «Жан пида» («Плаха») режиссер Нурканат Жакыпбай обратился к актуальным темам исторической памяти, национальной идентичности, сущностным вопросам бытия. Его сценическому прочтению присущи многослойный визуальный ряд, изысканное пластическое решение, живописные массовые сцены, сложная музыкальная партитура, монологический принцип в актерском исполнении. Режиссерами сценических версий «Материнского поля» Баиrom Бадмаевым и Гафуром Мардановым была создана история жизненного пути Матери в контексте национальной картины мира.

Фестиваль продемонстрировал современное театральное прочтение творчества Ч. Айтматова в Центральной Азии, характеризующееся поворотом от привычного пути следования на сцене только за словом к более глубоким интерпретациям. Очевидно, что создаются композиционно сложные сценические произведения, в которых все компоненты существуют на равных правах: слово, сценическое действие, сценография, насыщенная пластическая партитура, аутентичный музыкальный ряд с исполнителями на сцене. Режиссеры поднимают актуальные проблемы, художественно осмысливают реальную действительность и воплощают ее в идеях, образах, сценических решениях, отражающих богатство и разнообразие театрального искусства Центральной Азии.

UDC 792.01 + 792.072
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.166

Сания Дуйсенхановна Кабдиева

Өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының театр өнерінің тарихы мен теориясы кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Алматы, Қазақстан)

Email: saniya.kabdi@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

Дәйексөз үшін: Кабдиева, Сания. «Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі». *Saryn*, т. 12, № 1, 2024, 83–100 б. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.166. (Орысша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 05.12.2023

Мақұлданды: 12.02.2024

Қабылданды: 29.02.2024

Ревью

Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі

Тірек сөздер: театр фестивалі, Шыңғыс Айтматов, мифопоэтикалық сурет, метафора, интерпретация, архетиптер.

Аңдатпа. Орталық Азиядағы театр үдерісі қалыптасу және даму тарихының ортақтығымен, негізгі қағидаларымен және сонымен бірге ұлттық театрлардың өзіндік ерекшелігімен және көркемдік әркелкілігімен сипатталады. Оның аймақтағы трансформациясының көрсеткіші – қазіргі таңда мәдениеттер арасындағы диалог алаңы ретінде маңызды мәнге ие болып отырған театр фестивалі. VI Халықаралық «Айтматов және театр» театр фестивалінің (2023) жеңімпаз спектакльдерінің мысалын пайдалана отырып, Шыңғыс Айтматов әлемінің мифопоэтикалық суреті заманауи сахналық интерпретациялар контекстінде қарастырылады.

Фестивальде драмалық шығармалардан гөрі прозалық шығармалар ұсынылды. Бұл логоцентристік шығыс мәдениеттері аясында жасалған спектакльдердің эстетикалық құрылымының ерекшеліктерін анықтады. Мақалада «Боранды бекет» және «Ақ кеме» қойылымдары үздіктер қатарында болған Орталық Азияның жетекші жас режиссёрлерінің бірі Ұланмырза Қарыпбаевтың спектакльдері талданады. Бұл қойылымдар Ұ. Қарыпбаевтың режиссурасының ең сипатты белгілерін көрсетті: бай метафоралық жүйе, театрлық полифония, ритуализация, гротеск, күрделі мизансцена.

Режиссёр Нұрқанат Жақыпбай «Жан пида» көлемді пьесасында тарихи жадының, ұлттық болмыстың өзекті мәселелерін қозғады. Оның сахналық интерпретациясы көпқабатты көрнекіліктермен, талғампаз пластикалық шешімдермен, көркем топтама көріністермен, күрделі музыкалық партитурамен, актерлік қойылымдағы монологтық принциппен ерекшеленеді. «Ана – Жер-ана» спектаклінің сахналық нұсқаларының режиссёрлері Баир Бадмаев пен Гафур Марданов Ананың өмір жолын дүниенің ұлттық суреті контекстінде жасады.

Фестиваль Орталық Азиядағы Ш. Айтматов шығармашылығын сахнада тек сөзбен жүрудің әдеттегі жолынан тереңірек түсіндіруге бет бұрумен сипатталатын заманауи театрландырылған интерпретациясын көрсетті. Композициялық жағынан күрделі сахналық шығармалар барлық құрамдас бөліктер: сөз, сахналық іс-әрекет, сценография, бай пластикалық партитура, сахнадағы орындаушылардың шынайы музыкалық дәйектілігі тең болатындай жасалатыны анық. Режиссёрлер өзекті мәселелерді көтеріп, шындықты көркемдікпен ұғынып, оны идеяларда, бейнелерде, сахналық шешімдерде Орталық Азия театр өнерінің байлығы мен жан-жақтылығын бейнелейді.

UDC 792.01 + 792.072
DOI 10.59850/SARYN.1.12.2024.166

Saniya D. Kabdiyeva

PhD in Arts, Professor, History and Theory of Theatrical Art Department,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Honored Worker of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)

Email: saniya.kabdi@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-7462-5924

Cite: Kabdiyeva, Saniya. "Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations." Saryn, vol. 12, no. 1, 2024, pp. 83–100. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.166. (In Russian)

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received: 05.12.2023

Revised: 12.02.2024

Accepted: 29.02.2024

Review

Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations

Keywords: theater festival, cultural dialogue, Chinghiz Aitmatov, mythopoetic picture, metaphor, interpretation, archetypes.

Abstract. The theatrical process in Central Asia is characterized by a common history of formation and development, basic principles and at the same time the originality and artistic heterogeneity of national theaters. A theater festival that is currently acquiring important significance as a space for dialogue between cultures serves as an indicator of its transformation in the region. Using the example of the winning performances of the VI International Theater Festival "Aitmatov and Theater" (2023), the mythopoetic picture of the world of Chinghiz Aitmatov is studied in the context of modern stage interpretations.

The festival featured productions of prose rather than drama. This determined the features of the aesthetic structure of performances created within logocentric oriental cultures. The article analyzes the performances of Ulanmyrzha Karypbayev, one of the leading young directors in Central Asia. His productions such as "Borandy becket" (*Station under Storm*) and "Ak keme" (*White Steamship*) were among the best. They reveal the most characteristic features of U. Karypbayev as a director: a rich metaphorical system, theatrical polyphony, ritualization, grotesque, complex mise-en-scène. A large-scale play "Zhan pida" (*Scaffold*) directed by Nurkanat Zhakypbai current open the topics of historical memory, national identity and essential issues of existence. His stage interpretation is characterized by multi-layered visuals, exquisite plastic solutions, picturesque crowd scenes, a complex musical score, and a monologue principle in the acting performance. The directors Bair Badmayev and Gafur Mardanov created the story of Mother's life path in the context of the national picture of the world in the stage versions of *Mother Earth*.

The festival demonstrated a modern theatrical interpretation of Aitmatov's works in Central Asia, characterized by leaving a usual path of words on stage and turning to more deeper interpretations. It is obvious that compositionally complex stage works are created with all components existing on an equal basis: words, stage action, scenography, rich plastic score, authentic musical sequence with performers on stage. Directors raise current issues, artistically comprehend reality and embody it in ideas, images, stage solutions that reflect the richness and diversity of the theatrical art in Central Asia.

В генезисе национальных театров Центральной Азии, в моделях их формирования и траектории исторического пути много общего. Особенно наглядно это проявлялось на фестивалях, отражавших процесс диалога сценических искусств. Первоначально самым значительным был фестиваль «Наурыз», проводившийся с 1989 года поочередно в каждой из столиц республик региона.

В сложный период рубежа XX–XXI веков взаимодействие театральных культур приостановилось. В первое десятилетие XXI века международные контакты стали восстанавливаться, и в 2020-е годы фестивальная театральная деятельность активизировалась.

В Казахстане регулярно проводятся ежегодный Республиканский театральный фестиваль, Международный театральный фестиваль стран Центральной Азии (раз в два года), Республиканский фестиваль национальных (этнических) театров, тематические фестивали, в областных театрах – региональные и международные фестивали.

Более интенсивным стал и театральный процесс в Центральной Азии. В сезоне 2023–24 гг. в каждой республике прошли международные фестивали с приглашением театров соседних государств. Это позволило определить тенденции развития современного сценического искусства региона. Кроме того в ноябре 2023 года в Баку впервые состоялся Международный театральный фестиваль ТЮРКСОЙ, который планируется проводить ежегодно. Благодаря подобным форумам появилась возможность восстановить пространство взаимодействия национальных театров, выявить особенности драматического искусства стран-участниц, определить своеобразие новой молодой режиссуры, рассмотреть направления ее развития, обсудить актуальные проблемы и перспективы развития современной театральной лексики. Фестиваль возвращает свои позиции и вновь становится важным пространством диалога театров Центральной Азии.

В декабре 2023 года в Бишкеке прошел VI Международный театральный фестиваль «Айтматов и театр», посвященный 95-летию выдающегося писателя. Национальные театры шести стран представили разнообразие новых сценических прочтений его произведений. История театральных воплощений произведений Ч. Айтматова насчитывает несколько десятилетий. Постановки по творчеству писателя всегда были в репертуаре кыргызских и казахских театров, театров СНГ. Произведения Ч. Айтматова ставились на сценах Англии и Франции, США и Швеции, Индии и Японии.

При преобладающем большинстве драматических сценических решений в рамках программы рассматриваемого фестиваля были сыграны и моноспектакль, и кукольная постановка, и опера. Зритель увидел, что театральные интерпретации произведений Ч. Айтматова могут быть лирическими и философскими, гротескными и футуристическими, многофигурными и камерными, пластическими и музыкальными. Выявилась специфика влияния национального актерского искусства и соответствующих подходов к литературному первоисточнику на взаимодействие авторского текста и сценического действия, на формирование современного театрального языка.

Очень художественно убедительно заявил о себе спектаклями молодой кыргызский режиссер Уланмырза Карыпбаев, недавний выпускник Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ, г. Санкт-Петербург), главный режиссер Государственного театра драмы и комедии имени Азербайджана Мамбетова (г. Астана). Его постановки «Боранды бекет» («Буранный полустанок», 2022) в Государственном театре драмы и комедии имени Азербайджана Мамбетова и «Ақ кеме» («Белый пароход», 2023) в Иссык-Кульском областном музыкально-драматическом театре имени Касымалы Жантошева¹ (г. Каракол, Кыргызстан) стали лучшими на фестивале. Представляется необходимым рассмотреть спектакль «Буранный полустанок» в связи с тем, что в нем прослеживается связь с мифологическими особенностями национальной культуры и в то же время очевидны поиски новых театральных форм.

«Буранный полустанок» – это большое театральное полотно, которое У. Карыпбаев выстраивает в многомерном пространстве сцены. Режиссер отошел от канона «литературного» театра и сценических иллюстраций. Отказавшись от последовательности линейного изложения, от романной подробности, он по-своему переплетает события фабулы. Исторический контекст вводится в спектакль со сценической партией нового персонажа по имени Гасыр, портретно схожего со Сталиным и олицетворяющего тоталитарный XX век. У. Карыпбаев исключает, по определению автора, «космологическую» линию, чтобы не перегружать событийный ряд постановки. Он активно использует кинематографический монтаж эпизодов, в которых концентрируются драматические столкновения героев.

История о том, как главный герой Едигей (Н. Сауданбекулы) отправляется в дальнюю дорогу, чтобы похоронить умершего друга Казангапа (А. Шакиржанов) на дальнем кладбище Ана-Бейит, в спектакле разрастается в полифоническое по звучанию и сложное по структуре произведение. В него вплетаются сквозные сюжетные линии. Например, Манкурт (Н. Муслимов), его мать Найман-Ана (Г. Жакилина), верблюд Каранар (Е. Акан) проходят через разные исторические эпохи и пространства (см. [рис. 1](#)).

Сценография Алана Саймина организована в соответствии с семиотическими значениями. Из глубины сцены к рампе по центру тянутся рельсы, по которым время от времени на платформе вывозят персонажей. Возникает образ дороги как жизненного пути, выводящего действующих лиц в пространство спектакля, в мир авторитарной власти. А позже по этой железной дороге их неуклонно увозят обратно за большой проём в стене, который при освещении ассоциируется с паровозной топкой. Этот образ трансформируется в метафору «топки истории».

На протяжении всего спектакля в правой части сцены действует музыкант – *Голос степи* (Б. Усен), играющий на казахском музыкальном инструменте *сыбызгы*, звуки которого вызывают ассоциации со степными просторами и живой природой. В левой части – тучный Гасыр (Е. Есендосов), воплощение Правителя, с внешней атрибутикой тоталитарной власти: в красном сталинском кителе и фуражке с красной кокардой, в галифе

1 При участии студентов У. Карыпбаева – О. Мухамеджана и Ж. Махамбетияра (Казахский национальный университет искусств, г. Астана).



Рис. 1. Манкурт – Н. Муслимов и Найман-Ана – Г. Жакилина. Спектакль «Боранды бекет» («Буранный полустанок»). Режиссер У. Карыпбаев. Государственный театр драмы и комедии имени А. Мамбетова (г. Астана). 2022. Фото Н. Росиновой.

и сапогах. Такое пространственное решение является своеобразной репликой старинной европейской театральной традиции, в соответствии с которой в спектаклях отрицательные персонажи обитали на левой стороне сцены, а положительные – на правой.

В первых же сценах в визуальном противостоянии Матери-Оленихи (А. Макежанова) и Гасыра заявлен конфликт природы и авторитарной власти, подавляющей все живое. Под протяжные звуки *сыбызгы* из глубины сцены появляется Мать-Олениха в сопровождении грациозных девушек на пуантах. Они олицетворяют возвышенную красоту и гармонию национального культурного достояния. На голове у Матери-Оленихи *кимешек* (головной убор замужних женщин) как символ материнства. Драматическое столкновение поддерживается звуковой партитурой и сценографическим решением. Гармония степной мелодии, звучащей на *сыбызгы*, переплетающейся с женским голосом, исполняющим народную песню, нарушается какофонией криков и революционных лозунгов громкой, марширующей строем толпы.

В композиции постановки У. Карыпбаев применяет кинематографический прием. Он использует несколько планов: общий, средний и крупный, но делает это одновременно, что придает спектаклю дополнительный пространственный объем. Зритель видит все происходящее на сцене общим планом. Крупным планом – дирижирующий Гасыр, управляющий действиями толпы, и молодые юноши и девушки, по очереди выкрикивающие стихи пролетарской власти. На среднем плане сцены шагают люди с котомками и чемоданами, поют «Интернационал», скандируя рабоче-крестьянские речёвки. Подобно бурану они сметают все на своем пути так же, как кровавый цвет революции вытесняет все живое.

В спектакле гротеск соседствует с психологическим переживанием, сценические тропы – с символизмом мизансцен. Когда Найман-Ана обращается к сыну,

чтобы помочь ему вспомнить прошлое, он, Манкурт, механистично и безучастно марширует печатным шагом с красным знаменем в руках, отталкивая мать. Монолог героини полон душевной боли и страданий. Рисунок роли актрисы Г. Жакилиной выстроен на основе подробного внутреннего анализа образа. А параллельно на сцене действует эксцентричный Гасыр, контролирующий массовые сцены, руководящий действиями Манкурта и поющий песню «Широка страна моя родная», выкрикивая с сарказмом: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек!»

Яркое режиссерское прочтение прозы Ч. Айтматова с большим количеством театральных знаков в соединении с разнообразием звукового решения и с психологическим наполнением актерских работ приводит к выразительности нового уровня. Метафоры словно прорастают через сценическое действие. Во время последнего перед смертью монолога Казангапа женщины медленно ритуально разворачивают длинную белую ткань *кимешека* матери Манкурта. Эта ткань становится саваном для Казангапа во время обряда оплакивания. Данная сцена через образную систему соединяет разные времена и проводит аналогии между историческими эпохами. Из таких силовых линий возникает особое художественное пространство спектакля, отражающее картину мира режиссера.

Режиссер в спектакле визуализирует романский образ Манкурта как архетип вечного раба. Зритель видит разные лики Манкурта: он и раб *жуаньжуанов*, и жертва ГУЛАГа, и представитель карательных силовых структур сталинских времен, и солдат, охраняющий кладбище, которое подлежит ликвидации. Манкурт находится на сцене с самого начала спектакля. Гасыр ритуально окунает его белую головную повязку в красную краску, словно обращая в свою веру новой революционной власти. И в течение всего спектакля он выполняет все указания Гасыра, не задумываясь ни на минуту, оставаясь рабом диктаторской системы, авторитарной идеологии. В финале, в современной действительности, Манкурт снимает фуражку и, как эстафету, передает ее мальчику – новому поколению в будущее.

В самой постановке зритель видит «метафору земного пути человека, а в образах, из которых она складывается, – всеобщие архетипические черты, узнаваемые на уровне общества в целом и каждого индивида в отдельности» (Воглер 66). В соответствии с этим принципом Найман-Ана, Гасыр, Каранар в спектакле предстают как архетипы Матери, Правителя, Харона.

Спектакль отличается разнообразной семантикой образов и приемов. Он полон запоминающихся знаков и символов, сочетания лейтмотивов, ритмов и их пластического выражения, ритуализации действия. Например, актер Е. Акан в роли верблюда Каранара сначала играет сцену рождения детеныша, его первые шаги. Актерское наблюдение и восприятие он точно и тонко переводит в психофизику образа, в процесс чувственного познания мира. А затем по ходу спектакля в течение всего действия Каранар становится подобен Харону. Он регулярно появляется, чтобы увезти умерших персонажей со сцены, перевозит их в мир иной. И каждый раз это особенный ритуальный проход, только вместо лодки *кимбий* у Каранара строительная тачка. Даже животное при тоталитарном режиме становится звеном репрессивной системы.

В соответствии со сквозной линией похоронной процессии Казангапа на сцене появляются мужчины, которые носят по кругу *табыт* (ритуальные носилки) с умершим. Когда обряд повторяется в течение действия несколько раз и в ускоренном темпе, его значение десакрализируется, как обесценивается сама жизнь в регламентированном обществе.

Исторические вехи огромной страны: революция, коллективизация, сталинские репрессии, война, послевоенные годы вплоть до освоения космоса – докатываются волнами до затерянного в степях полустанка, забирая людей, лишая надежд оставшихся. Жизнь Едигея отражает судьбу миллионов соотечественников. Он сам – микрокосм Вселенной. Именно такие, казалось бы, неприметные люди, живущие в ладу со своей совестью, составляют основу социума. Сопереживая Едигею, зритель преисполняется чувством сопричастности к историческому прошлому своих близких, своей страны. А У. Карыпчаев, сохраняя главные идеи автора, выявляет в произведении, написанном почти полвека тому назад, современные смыслы.

Совсем иной спектакль «Ақ кеме» Иссык-Кульского областного музыкально-драматического театра имени Касымалы Жантошева. В нем раскрывается мир главного героя – Мальчика, мечта которого – встреча с отцом на белом пароходе на Иссык-Куле.

В первых же сценах актриса А. Тажыбекова производит неизгладимое впечатление органикой сценического существования, естественностью и непосредственностью. Представляя персонажей, Мальчик подписывает их именами двери, выстроенные в ряд. За дверью – отдельная жизнь. «У каждого есть вход и выход свой».

На сцене сосуществуют два мира – реальный обыденный и вымышленный одухотворенный (сценография С. Ниязахунова). Реальный – это всего три двора в заповеднике на кордоне, где Мальчик видит только прагматизм и жестокость лесника Орозкула (К. Шабдалиев), слезы и плач его жены Бекей (С. Абдыкадырова), вечное недовольство и ворчание старухи Кемпир (К. Акматова). Единственный, с кем может подолгу разговаривать ребенок, – это его дедушка Момун (Т. Боронбаев). Спасением для Мальчика является мир, в котором он предается мечтаниям и фантазиям. И этот мир придуман режиссером У. Карыпчаевым на сцене светлым, ярким и веселым. В нем оживают очаровательные друзья главного героя – камни, с которыми он разговаривает и играет. Представители одухотворенной природы, они появляются в спектакле в ярких одеждах, как сказочные персонажи, одаривая подарками хороших людей, наказывая игрушечными дубинками плохих.

Художественно-образное видение режиссера показывает, как замещается одиночество в жизни Мальчика богатой внутренней жизнью, как происходит столкновение рационального регламентированного мира взрослых и бесхитростного детского мира воображения и мечты. Именно там, в фантазиях, друзья Мальчика наказывают Орозкула, отколотив его за злобность и безжалостность. Такие сцены наполнены беззаботным смехом и лицедейством, радостной театральностью. Эти два мира отличаются и ритмическим строем: легкий, стремительный в сценах фантазий и четкий, жесткий в обыденной повседневности.

В драматическом пространстве спектакля режиссер противопоставляет добро и зло как бинарную оппозицию, как два полюса человеческой жизни, рассматривая причины бытовой агрессии и озлобленности взрослых персонажей, деградации семьи и разрушения традиционного жизненного уклада. В заповедных местах, где человек ощущает себя частью природы и, казалось бы, должен осознавать свои корни, лесник Орозкул постоянно избивает жену. Теряя человеческий облик, в пьяном угаре, он кричит и винит ее в отсутствии детей. Кемпир предъявляет претензии Момуну, который много лет считает себя виноватым в гибели сына. И только Мальчик мечтает о том, чтобы все жили в мире и согласии (см. рис. 2).



Рис. 2. Мальчик – А. Тажыбекова. Спектакль «Ақ кеме» («Белый пароход»). Режиссер У. Карыпчаев. Иссык-Кульский областной музыкально-драматический театр имени К. Жантошева (г. Каракол, Кыргызстан). 2023. Фото из архива театра.

Зритель смотрит на события и на взрослых глазами Мальчика, а не автора повести или режиссера, через детское восприятие мира погружается в игровую стихию спектакля. Именно в игре Мальчик живет полноценной жизнью, это способ его естественного существования. В шумных, красочных и в то же время трогательных и нежных сценах фантазий актриса удивительной органики деликатно передает способность ребенка искренно радоваться жизни и непосредственно удивляться миру.

Деструктивное поведение Орозкула является признаком распада семьи, разрушения устойчивого уклада жизни, связанного с традиционной системой ценностей и принципами нравственности. Молодой режиссер словно направляет зрителей к корням, к особенностям мировосприятия национальной культуры и проявляет способность «сочетать проповедь бесхитростной простодушной доброты с изображением жесточайшего, дегуманизированного мира» (Руднев 88).

В финале Мальчик, увидев убитую Мать-Олениху, заболевает и решает уплыть к белому пароходу, где, как он думает, встретит отца. Мальчик уходит вглубь. Его поддерживают друзья из вымышленного мира и умершие родственники. И если в повести Ч. Айтматова, по словам одного из персонажей, «никто не стал

бы его искать и по нему убиваться», то в спектакле У. Карыпбаева взрослые с горящим белым пароходом выходят на авансцену, словно греясь от этого огня. Режиссер показывает, что Мальчик своей любовью согривал их, освещал их жизнь, а они этого не осознавали. Огромный белый парус заполняет сцену. С этим образом мечты в своем воображении Мальчик уплыл из несовершенного мира (см. [рис. 3](#)).



Рис. 3. Сцена из спектакля «Ақ кеме» («Белый пароход»). Режиссер У. Карыпбаев. Иссык-Кульский областной музыкально-драматический театр имени К. Жантошева (г. Каракол, Кыргызстан). 2023. Фото из архива театра.

Спектакль «Жан пида» («Плаха») Молодежного театра «Жастар» («Жастар» театры) г. Астаны, получивший Гран-при в номинации «Спектакль большой формы», поставлен в другой эстетике. Режиссер Нурканат Жакыпбай неоднократно обращался к творчеству Ч. Айтматова, в том числе к роману «Плаха», который является одной из составных частей драматургической основы постановки. Он соединил несколько произведений Ч. Айтматова и повести казахских писателей О. Бокея «Осиротевший верблюжонок» и Р. Мукановой «Ангел с дьявольским лицом» и создал большой эпический спектакль о фундаментальных вопросах человеческого бытия. Н. Жакыпбай вывел на сцену героев разных романов автора. В главных ролях выступили актеры первого выпуска режиссера, ставшие вместе с ним основателями театра «Жастар»: Д. Сергазин, А. Ахметов, А. Рахипова, Ж. Батай, Б. Хаджибаев и др.

В пространственных диалогах и монологах Иисуса Христа и Понтия Пилата, Найман-Ана и Манкурта, Едигея, Мальчика из «Белого парохода» поднимаются сущностные вопросы бытия. Н. Жакыпбай выстраивает действие таким образом, что «тематическое разворачивание, а не развитие фабулы и не интрига играет ведущую роль в становлении сценической конструкции» (Мальцева 106). Эти сцены наполнены энергией звука, а ритм художественного слова превращается в один из определяющих приемов организации сценического действия. Режиссер полемически остро сталкивает разные модели мировосприятия: традиционную, связанную корнями с национальными нравственными постулатами, и современную, основанную на разрушении ключевых принципов духовного наследия.

Спектакль демонстрирует близость режиссерского видения Н. Жакыпбая мифологическому сознанию. Он имеет большой опыт создания спектаклей-притч. Их поэтика предполагает особую систему выразительности, в которой художник оперирует символами и знаками. В пространстве данной постановки Н. Жакыпбай конструирует мир без жизнеподобия и повседневных человеческих взаимоотношений. Лишенная иллюстративности и нарративных связей сценография Е. Туякова переходит в поле игрового театра и заполняется метафорами. Огромная вертикальная круговая конструкция – своеобразная отсылка к «колесу Сансары» с непрерывным движением жизни и смерти. Вертикальная красная лестница прочитывается как «лестница Иакова», соединяющая небо и землю, духовный и материальный миры. В горизонтальном положении лестница используется в качестве ритуального *табыта*. Большие шары пустынного перекасти-поля (*камбак*), которые носят на спине персонажи массовых сцен, символизируют неприкаянность, отсутствие корней, а значит и исторической памяти, и собственной идентичности.

Пространственное решение повлияло на художественный образ спектакля и на способ сценического существования актеров. Они не играют конкретную историю или сюжет из обыденной жизни. В основе их текстов лежат философские рассуждения о добре и зле, жизни и смерти, любви и ненависти, о преступных деяниях и покаянии, об ответственности за свои поступки, о том, что у каждого своя плаха. Режиссер поднимает важные для национального самосознания темы исторической памяти, тоталитаризма, политических репрессий, жертвенности, проблемы выбора, ответственности, коммуникации.

Н. Жакыпбай создает визуальные образы и метафоры разных структурно-смысловых значений, способствуя возникновению нового игрового эффекта. Режиссерское воплощение замысла и способ существования актеров тяготеют к природе ритуала. Этому способствуют и ритм, и пластическое решение, и сам образный строй спектакля.

Необычайно выразительна сцена медленного появления большой группы грациозных красивых девушек в стилизованных длинных платьях во главе с Матерью-Оленихой (А. Рахипова). Они выходят словно в медленном медитативном танце. Каждая из них держит над собой ветвистые рога, напоминающие Мировое древо, вертикаль которого соединяет все три мира – верхний, земной и нижний. Смысловое пространство расширяется до вселенского масштаба. В образной системе спектакля духовная вертикаль трансформируется в горизонталь безграничного познания человека.

Спектаклем «Жан пида» Н. Жакыпбай словно подводит итог определенному этапу своего творчества. Режиссер вновь обращается к произведениям, которые уже ставил, но теперь интерпретирует их на философском уровне. Он использует и элементы сценографии предыдущих спектаклей, такие как, например, передвижные металлические конструкции, но уже в другой образной структуре, в метафорической системе национальной картины мира. В режиссуре Н. Жакыпбая по-прежнему большое место занимают эффектные массовые пластические сцены, в которых специфический язык тела существует по принципу, схожему с обрядовым действием, а не с психологической мотивировкой. Возникает особенный

многослойный визуальный ряд, который соответствует мифопоэтическому мировидению.

В последней части спектакля в глубине сцены на стульях сидит большая группа современных юношей и девушек, уткнувшихся в смартфоны и абсолютно не реагирующих на происходящее на сцене. Именно на их фоне герои ведут жаркие споры о сущностных вопросах бытия, о ядерных взрывах и ответственности за свои деяния. Безучастность молодежи, отсутствие эмпатии становятся предупреждением о грядущей духовной катастрофе. Такой финал синхронизируется с состоянием современного общества и оказывает мощное эмоциональное воздействие.

По «Материнскому полю» Ч. Айтматова на фестивале были показаны моноспектакль «Би-Толгонай» Бурятского государственного академического театра драмы имени Хоца Намсараева (г. Улан-Удэ, Республика Бурятия) режиссера Баира Бадмаева и одноименный камерный спектакль для двух актеров Узбекского национального академического драматического театра (г. Ташкент, Узбекистан) режиссера Гафура Марданова.

Постановки театров разных народов объединяет особенное мастерство актрис, исполнявших роль Толгонай: Д. Тангатовой и М. Иброхимовой. В них доминирует слово, что обусловлено логоцентричностью ориентальных культур. В отличие от привычных монументальных форм традиционных спектаклей национальных театров эти постановки отличаются камерностью. Способ коммуникации со зрителем предполагает сокращение дистанции между исполнителями и публикой, исповедальность интонаций, атмосферу глубокого сопереживания. Звуковая партитура спектаклей создает необходимый эмоциональный настрой, усиливая чувственное восприятие.

Большинство мизансцен определены особенностями сакральной символики круга как основы юрты и модели мира, как цельности внутреннего мира Толгонай. Движение по кругу сообщает динамику пространственным планам. Каждая сцена прочитывается как метафора. Фактура натуральных материалов сценографии и костюмов, цветовая гамма степи создают ощущение первозданности и естественности природы.

Художественный образ спектаклей поддерживается остальными компонентами: визуальным рядом, музыкальной, световой и пластической партитурой. «Би-Толгонай» – это монолог Матери, которая рассказывает, показывает и разыгрывает сцены ключевых событий молодости и зрелости, радости и потерь, мира и войны. Колосья, большие песочные часы, отмеряющие время жизни, металлический глобус с большими черными дырами, игрушечная железная сельхозтехника – таков предметный мир спектакля, создающий образ среды обитания Толгонай (сценография Натали-Кейт Пангилинан).

В спектакле используется экран. Драматическое напряжение изобразительного ряда расширяет игровое пространство. В красивейшей картине финала Толгонай уходит в глубь сцены, сливаясь с полем золотых колосьев на экране, возвращаясь в лоно природы.

В сценической версии узбекского спектакля «Материнское поле» Толгонай ведет повествование, обращаясь к внуку. В сценах воспоминаний актриса М. Иброхимова

показывает этапы жизни: молодость, замужество, материнство, военное время, послевоенный период. Двигаясь по жизненному кругу, Толгонай раскрывает внутренний мир героини, ее мысли и чувства, стойкость и силу духа. Динамика развития образа сочетается с подробно разработанными зонами сценического молчания. Спектакль отличается лаконичными выразительными мизансценами. Игра с предметами на сцене ассоциируется с природой национального площадного театра (сценография Ф. Газизовой). Все это придает образу Толгонай глубину и объем, масштаб личности, выводя на уровень сказания и глобальных обобщений.

Игровая основа сценического действия способствует тому, что представления Толгонай о мире, жизни преобразовываются в театральные образы. Подробно, детально решен пластический рисунок. Актриса точно работает с предметами. Все уровни метафорической системы спектакля существуют в нерасчлененном виде и несут в себе сложно построенный смысл. Через нее отражаются национальные представления об окружающем мире. В спектакле показана модель мира в момент катастрофы, когда стержнем устойчивости, осью мира становится женщина.

В спектаклях по «Материнскому полю» в актерском способе существования взаимодействуют традиции площадного и психологического театров при определяющем значении нарратива. Режиссеры обращаются к «жесту *рассказывания* как к главному эстетическому стержню спектакля» (Якубова 84). Представленные сценические версии поставлены сообразно идее «структурирования спектакля как *прочтения*» (Якубова 82).

Героиня меняется в движении по жизни. В художественный текст постановок вплетается семантика традиционных женских образов. При сценическом сопоставлении линии Толгонай с историей страны XX века, при включении ее жизни в общий контекст бытия трагическое мироощущение усиливается.

При преобладающем большинстве драматических сценических решений в рамках фестивальной программы были сыграны и моноспектакль, и кукольная постановка, и опера. Зритель увидел, что театральные интерпретации произведений Ч. Айтматова могут быть лирическими и философскими, гротескными и футуристическими, многофигурными и камерными, пластическими и музыкальными.

Показанные постановки выявили важную тенденцию. Одна из основных репертуарных линий в национальных театрах прежде классифицировалась как «историческая тематика». В таких спектаклях главными персонажами были доблестные герои и выдающиеся деятели прошлого. Зритель видел парадные портретные спектакли, драматургически основанные на биографических или исторических событиях. При этом на сцене не возникала историко-социальная среда, взаимоотношения людей, масс, которые движут историю. Фестиваль показал, что постепенно ракурс меняется. История на сцене все больше рассматривается сквозь призму темы «исторической памяти», неразрывно связанной с национальной идентичностью, затрагивающей белые пятна истории, болевые события прошлого, раскрывающейся через судьбы обычных людей в контексте исторических катаклизмов.

В целом фестиваль «Айтматов и театр» показал впечатляющую мифопоэтическую картину мира Ч. Айтматова. Он продемонстрировал, что театры Центральной Азии

обновляют театральные формы, отражая изменившийся мир XXI века. С одной стороны, еще немало спектаклей, поставленных по принципу: «Драматический театр подчиняется главенству текста» (Леман 36). Тем не менее режиссеры, сохраняя связь с культурными корнями, активно проявляют глубокий интерес к внутреннему миру человека в контексте важных социальных перемен и исторических событий. С другой стороны, театры Центральной Азии актуализируются как часть мирового театрального процесса. Диалог сценических культур Центральной Азии способствует формированию новых идей и современной образной лексики.

В лучших спектаклях фестиваля ведущие режиссеры не иллюстрируют произведения, не ставят целью создать необычную сценическую интерпретацию, поразить зрителя шоком и эпатажем, а пытаются постичь онтологические вопросы, глобальные смыслы прозы выдающегося писателя и воплотить их современными театральными выразительными средствами. Они стремятся погрузить зрителя в глубины духовного наследия, национальных культур, вызывая эмоциональное и нравственное потрясение.

Список источников

Воглер, Кристофер. *Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино*. Перевод с английского Марии Николенко, редактор Роза Пискотина. Москва, Альпина нон-фикшн, 2015, 476 с.

Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Предисловие Анатолия Васильева; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Натальи Исаевой. Москва, ABCdesign, 2013, 312 с.

Мальцева, Ольга. *Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика)*. Москва, Новое литературное обозрение, 2013, 304 с.

Руднев, Павел. *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*. Москва, Новое литературное обозрение, 2018, 496 с.

Якубова, Наталия. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е–2010-е годы*. Москва, Новое литературное обозрение, 2014, 376 с.

References

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramaticheskij teatr [Postdramatic Theater]*. Introduction by Anatoliy Vasilyev, transl. from German, aut. article and comments by Natalya Issayeva. Moscow, ABCdesign, 2013. (In Russian)

Maltseva, Olga. *Teatr Eymuntas Nyakroshyusa (Poetika) [Theater of Eymuntas Nyakroshyus (Poetics)]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2013. (In Russian)

Rudnev, Pavel. *Drama pamyati. Ocherki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e [Drama of Memory. Essays on the History of Russian Drama. 1950–2010]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2018. (In Russian)

Vogler, Christopher. *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino [A Writer's Journey. Mythological Structures in Literature and Cinema]*. Transl. from English by Mariya Nikolenko, edited by Roza Piskotina. Moscow, Alpina non-fiction, 2015. (In Russian)

Yakubova, Natalya. *Teatr epohi peremen v Polshe, Vengrii i Rossii. 1990–2010 gody [Theater of the Age of Change in Poland, Hungary and Russia. 1990–2010]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2014. (In Russian)

Қосымша

17–30

Шойиста Ганиханова

Игорь Пинхасовтың тембральды эксперименттері мен электронды музыкасы *(ағылшынша)*

- Кесте 1** *Light of Sirius* пішіні мен тембрлік драматургиясының сызбасы (уд партиясы Тоир Аскардың орындауында).
- Кесте 2** *The Power of Machines* (Машиналардың күші): форма мен тембрлік драматургия сызбасы (гитара партиясы Сократ Мигдалистің орындауында).
- Кесте 3** *Echoes of Samarkand* (Самарқанд жаңғырығы): форма мен тембрлік драматургия сызбасы (гитара партиясы Сократ Мигдалистің орындауында).
- Кесте 4** *Memories* (Естеліктер): форма мен тембрлік драматургия сызбасы.
- Сурет 1** Игорь Пинхасов. И. Пинхасовтың жеке мұрағатынан алынған сурет.
- Сурет 2** Игорь Пинхасов рояльда. И. Пинхасовтың жеке мұрағатынан алынған сурет.

31–48

Нигора Ахмедова

Орта Азия кескіндеме өнерінің қалыптасу ерекшеліктері – Әбілхан Қастеев пен Орал Таңсықбаев *(орысша)*

- Сурет 1** Әбілхан Қастеев. Бие сауу. Кенеп, майлы бояу, 69 x 89. 377-ж. 1936. Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Мемлекеттік өнер мұражайының қорынан.
- Сурет 2** Әбілхан Қастеев. Жымшар тойы. Кенеп, майлы бояу, 100 x 150. 385-ж. 1937. Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Мемлекеттік өнер мұражайының қорынан.
- Сурет 3** Орал Таңсықбаев. Қып-қызыл күз. Кенеп, майлы бояу, 118 x 105,4. 1931. И. В. Савицкий атындағы Қарақалпақстан Республикасы Мемлекеттік өнер мұражайының қорынан.
- Сурет 4** Орал Таңсықбаев. Өзбектің сары фондағы портреті. Кенеп, майлы бояу. 85,2 x 69,2. 1934. И. В. Савицкий атындағы Қарақалпақстан Республикасы Мемлекеттік өнер мұражайының қорынан.

49–66

Диаграмма 1

Кесте 1

Сурет 1–2

Малика Булембаева, Марлена Койлыбаева

Case study: Қазақ филармониясының 1935–1960 жылдарындағы фортепиано репертуары *(орысша)*

Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясында фортепианолық шығармалардың (жеке) орындалу динамикасы.

Қазақстандық композиторларының шығармаларының бірінші концертінің бағдарламасы. 1949 жыл.

Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясының көрінісі. Жамбыл атындағы ҚМФ мұрағаты. 2010 жыл.

67–82

Сурет 1

Сурет 2

Сурет 3

Сания Кабдиева

Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі *(ағылшынша)*

Мәңгүрт – Н. Муслимов пен Найман Ана – Г. Жакилина. «Боранды Бекет» спектаклі. Режиссёрі Ұ. Қарыпбаев. Ә. Мәмбетов атындағы Қазақ мемлекеттік драма және комедия театры. Астана, Қазақстан. 2022. Н. Росинованың фотосы.

Бала – А. Тажыбекова. «Ақ кеме» спектаклі. Режиссёрі Ұ. Қарыпбаев. Қ. Жантөшев атындағы Ыстықкөл облыстық музыкалық драма театры. Қаракөл, Қырғызстан. 2023. Театр мұрағатынан.

«Ақ кеме» спектаклінен көрініс. Режиссёрі Ұ. Қарыпбаев. Қ. Жантөшев атындағы Ыстықкөл облыстық музыкалық-драма театры. Қаракөл, Қырғызстан. 2023. Театр мұрағатынан.

83–100

Сурет 1

Сурет 2

Сурет 3

Сания Кабдиева

Шыңғыс Айтматовтың заманауи сахналық интерпретациялар контекстіндегі мифопоэтикалық бейнесі *(орысша)*

Мәңгүрт – Н. Муслимов пен Найман Ана – Г. Жакилина. «Боранды Бекет» спектаклі. Режиссёрі Ұ. Қарыпбаев. Ә. Мәмбетов атындағы Қазақ мемлекеттік драма және комедия театры. Астана, Қазақстан. 2022. Н. Росинованың фотосы.

Бала – А. Тажыбекова. «Ақ кеме» спектаклі. Режиссёрі Ұ. Қарыпбаев. Қ. Жантөшев атындағы Ыстықкөл облыстық музыкалық драма театры. Қаракөл, Қырғызстан. 2023. Театр мұрағатынан.

«Ақ кеме» спектаклінен көрініс. Режиссёрі Ұ. Қарыпбаев. Қ. Жантөшев атындағы Ыстықкөл облыстық музыкалық-драма театры. Қаракөл, Қырғызстан. 2023. Театр мұрағатынан.

Appendix

31–48

Nigora Akhmedova

The Formation of National Painting in Central Asia – Abylkhan Kasteyev and Ural Tansykbayev (*in Russian*)

Figure 1

Abylkhan Kasteyev. Milking Horses. Canvas, oil, 69 x 89. 377-zh. 1936. From the collection of the Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan.

Figure 2

Abylkhan Kasteyev. Collective Farm Celebration. Canvas, oil, 100 x 150. 385-zh. 1937. From the collection of the Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan.

Figure 3

Ural Tansykbayev. Crimson Fall. Canvas, oil, 118 x 105,4. 1931. From the collection of the I. V. Savitsky State Museum of Arts of the Republic of Karakalpakstan.

Figure 4

Ural Tansykbayev. Portrait of an Uzbek on a Yellow Background. Canvas, oil, 85,2 x 69,2. 1934. From the collection of the I. V. Savitsky State Museum of Arts of the Republic of Karakalpakstan.

49–66

Malika Bulembayeva, Marlina Koilybayeva

Case Study: Piano Repertoire on the Example of the Kazakh Philharmonic in 1935–1960 (*in Russian*)

Diagram 1

The dynamics of performance of piano pieces (solo) at the Zhambyl Kazakh State Philharmonic

Figure 1–2

Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясының көрінісі. Жамбыл атындағы ҚМФ мұрағаты. 2010 жыл.

Table 1

First concert program of the works by Kazakh composers.

83–100

Saniya Kabdiyeva**Chinghiz Aitmatov's Mythopoetic Picture of the World through the Context of Modern Stage Interpretations (in Russian)**

- Figure 1** N. Muslimov as Mankurt and G. Zhakilina as Naiman-Ana. "Borandy beket" (*Station under Storm*). Director U. Karypbayev. A. Mambetov State Drama and Comedy Theater (Astana, Kazakhstan). 2022. Photo by N. Rosinova.
- Figure 2** A. Tazhybekova as the Boy. "Ak keme" (*White Steamship*). Director U. Karypbayev. K. Zhantoshev Issyk-Kul Regional Music and Drama Theater (Karakol, Kyrgyzstan). 2023. Photo from the archives of the Theater.
- Figure 3** The scene from "Ak keme" (*White Steamship*). Director U. Karypbayev. K. Zhantoshev Issyk-Kul Regional Music and Drama Theater (Karakol, Kyrgyzstan). 2023. Photo from the archives of the Theater.

Приложение

17–30

Шойиста Ганиханова

Тембральные эксперименты композитора Игоря Пинхасова и его электронная музыка *(на английском)*

- Рисунок 1** Игорь Пинхасов. Фото из личного архива И. Пинхасова.
- Рисунок 2** Игорь Пинхасов за роялем. Фото из личного архива И. Пинхасова.
- Таблица 1** Схема формы и тембровой драматургии *Light of Sirius* (партия уда исполнена Тоиром Аскарком).
- Таблица 2** *The Power of Machines* (Сила машин): схема формы и тембровой драматургии (партия гитары исполнена Сократом Мигдалисом).
- Таблица 3** *Echoes of Samarkand* (Эхо Самарканда): схема формы и тембровой драматургии (партия гитары исполнена Сократом Мигдалисом).
- Таблица 4** Анализ *Memories* (Воспоминания): схема формы и тембровой драматургии.

67–82

Сания Кабдиева

Мифопоэтическая картина мира Чингиза Айтматова в контексте современных сценических интерпретаций *(на английском)*

- Рисунок 1** Манкурт – Н. Муслимов и Найман-Ана – Г. Жакилина. Спектакль «Боранды бекет» («Буранный полустанок»). Режиссер У. Карыпбаев. Государственный театр драмы и комедии имени А. Мамбетова (г. Астана). 2022. Фото Н. Росиновой.
- Рисунок 2** Мальчик – А. Тажыбекова. Спектакль «Ақ кеме» («Белый пароход»). Режиссер У. Карыпбаев. Иссык-Кульский областной музыкально-драматический театр имени К. Жантошева (г. Каракол, Кыргызстан). 2023. Фото из архива театра.
- Рисунок 3** Сцена из спектакля «Ақ кеме» («Белый пароход»). Режиссер У. Карыпбаев. Иссык-Кульский областной музыкально-драматический театр имени К. Жантошева (г. Каракол, Кыргызстан). 2023. Фото из архива театра.

20.03.2024 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 12,32 шар. б. ш. п. Таралымы 300 дана. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының полиграфиялық секторы басылған.

Подписано в печать 20.03.2024. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 12,32 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в Полиграфическом секторе Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Signed to print 20.03.2024. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 12,32 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by Poligraph Sector of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Saryn