



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КУЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

EURASIAN SCIENCE & ARTS

2018 жылдан шыға бастады
Published since 2018
Издается с 2018 года

|

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS



EURASIAN SCIENCE AND ARTS

2018 жылдан шыға бастады
Издается с 2018 года
Published since 2018

Өнер және гуманитарлық ғылымдар
Искусство и гуманитарные науки
Arts and Humanities

Print ISSN 2617-6823
Online ISSN 3080-3888

Том 1, № 16
Vol. 1, no. 16

Астана
Astana
Астана

Наурыз
March
Март

2025

РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚАСЫ

- Нұртаза Р.С.** – бас редактор, өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, ғылыми-шығармашылық қызмет және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректор.
- Аязбекова С.Ш.** – философия ғылымдарының докторы, өнертану кандидаты, профессор, М. В. Ломоносов атындағы Мәскеу мемлекеттік университеті, Қазақстан филиалы.
- Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Джумакова У.Р.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Елеманова С.А.** – өнертану кандидаты, профессор, дәстүрлі музыка жөніндегі Халықаралық кеңестің мүшесі (ICTMD).
- Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Зенкин К.В.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Лемменс институты (консерватория), Лувен қ., Бельгия.
- Маклыгин А.Л.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Мамаджанова Э.У.** – өнертану кандидаты, доцент, Өзбекстан Мемлекеттік консерваториясы, Ташкент қ., Өзбекстан Республикасы.
- Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Омарова Г. Н.** – өнертану докторы, профессор, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясы.
- Соколова А.Н.** – өнертану докторы, профессор, Адыгей мемлекеттік университетінің өнер институты.
- Харламова Т.В.** – өнертану кандидаты, PhD, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Хусаинова Г. А.** - педагогика ғылымдарының кандидаты, PhD, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.

РЕДАКЦИЯ

- Әлмұхан Р.Т.** – ғылыми редактор, филология ғылымдарының докторы.
- Байқуатова А.К.** – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.
- Ғабдрашитова К. А.** – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50, оф. 236.
Телефон: +7 775 857 1569

Баспагер: РММ «Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті».

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет.

Журнал сайты: <https://kaznui-journal.kz/>

EDITORIAL BOARD

- Nurtaza R.S.** – Editor-in-Chief, Candidate of Art Studies, Professor at Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts, Vice-Rector for Scientific and Creative Activities and International Cooperation.
- Ayazbekova S.Sh.** – Doctor of Philosophy, Candidate of Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Kazakhstan Branch.
- Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Elemanova S.A.** – Candidate of Art Studies, Professor, Member of the International Council of Traditional Music (ICTM).
- Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Zenkin K.V.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Maytesyants T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Lemmens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium.
- Maklygin A.L.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Mamadzhanova E.U.** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Republic of Uzbekistan.
- Mukysheva N.R.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Omarova G.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
- Sokolova A.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, Institute of Arts, Adyghe State University.
- Kharlamova T.V.** – Candidate of Art Studies, PhD, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Yusupova A.K.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.

EDITORIAL OFFICE

- Almukhan R.T.** – Scientific Editor, Doctor of Philological Sciences.
- Baikuatova A.K.** – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher of the Science Department.
- Gabdrashitova K.A.** – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher at the Science Department.

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdik Av., 50, office 236.

Phone: +7 775 857 1569

Publisher: RSE “Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts”

Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 4 times a year.

Journal Website: <https://kaznui-journal.kz/>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Нұртаза Р.С. – главный редактор, кандидат искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой, проректор по научно-творческой деятельности и международному сотрудничеству.

Аязбекова С.Ш. – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Казахстанский филиал.

Альпеисова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Джумакова У.Р. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Елеманова С.А. – кандидат искусствоведения, профессор, член Международного Совета по традиционной музыке (ICTM).

Жумабекова Д.Ж. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Зенкин К.В. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Майтесян Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Лемменс институт (консерватория), г.Лювен, Бельгия.

Маклыгин А.Л. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Мамаджанова Э.У. – кандидат искусствоведения, доцент, Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан.

Мұқышева Н.Р. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Омарова Г.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия имени Т. Жургенова.

Соколова А.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Институт искусств Адыгейского государственного университета.

Харламова Т.В. – кандидат искусствоведения, PhD, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Хусаинова Г.А. – кандидат педагогических наук, PhD, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Юсупова А.К. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

РЕДАКЦИЯ

Әлмұхан Р.Т. – научный редактор, доктор филологических наук.

Байкуатова А.К. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Габдрашитова К.А. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Адрес редакции: 010000, Казахстан, город Астана, проспект Тауелсыздық, 50, офис 236.

Телефон: +7 775 857 1569

Издатель: РГУ «Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой».

Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.04.2018 года.

Периодичность: 4 раза в год.

Сайт журнала: <https://kaznui-journal.kz/>

2025
Том 1, № 16

2025
Vol. 1, No. 16

2025
Том 1, № 16

Мазмұны

Contents

Содержание

МАҚАЛА

СТАТЬИ

ARTICLES

Әсел Дадырова
XX ҒАСЫРДЫҢ БІРІНШІ
ЖАРТЫСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ
ЗИЯЛЫЛАРЫНЫҢ ӨНЕРІНІҢ
ДИСКУРСЫ: УТОПИЯЛЫҚ
НАРРАТИВ
С. 6–17

Assel Dadyrova
THE ART DISCOURSE OF
KAZAKH INTELLIGENTSIA IN
THE FIRST HALF OF THE 20th
CENTURY: UTOPIAN
NARRATIVES
pp. 6–17

Асель Дадырова
ДИСКУРС ИСКУССТВА
КАЗАХСКОЙ
ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА:
УТОПИЧЕСКИЕ
НАРРАТИВЫ
6–17 бет.

**Алла Соколова,
Наталья Говар**
МУЗЫКА ҒЫЛЫМЫНДАҒЫ
ФЕНОМЕНОЛОГИЯЛЫҚ ӘДІС
(1–бөлім)
18–33 бет.

**Alla Sokolova,
Natalia Govar**
PHENOMENOLOGICAL
METHOD IN MUSIC SCIENCE
(Part I)
pp. 18–33

**Алла Соколова,
Наталья Говар**
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ
МЕТОД В МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКЕ (Часть I)
С. 18–33

Галия Акпарова
ҚАЗАҚСТАН КАМЕРАЛЫҚ
МУЗЫКАСЫНЫҢ АСПАПТЫҚ
АНСАМБЛЬДЕРІ: ТАРИХИ-
ТАЛДАМАЛЫҚ ШОЛУ
34–58 бет.

Galiya Akparova
INSTRUMENTAL ENSEMBLES
IN KAZAKHSTAN'S CHAMBER
MUSIC: A HISTORICAL AND
ANALYTICAL REVIEW
pp. 34–58

Галия Акпарова
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ В КАМЕРНОЙ
МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА:
ИСТОРИКО-
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР
С. 34–58

ПІКІРЛЕП

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

REVIEWS

Инна Смаилова
«МӘДИНА» ФИЛЬМІНДЕГІ
ӘЙЕЛ ОДИССЕЙІ ЖӘНЕ АДАМ
ЖАНЫНЫҢ ПОЭТИКАСЫ
59–62 бет.

Inna Smailova
WOMEN'S ODYSSEY AND THE
POETICS OF THE HUMAN SOUL
IN THE FILM "MADINA"
pp. 59–62

Инна Смаилова
ЖЕНСКАЯ ОДИССЕЯ И
ПОЭТИКА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ
ДУШИ В ФИЛЬМЕ
«МАДИНА»
С. 59–62

ҒТАХР 18.19.00

ӘОЖ 7.01.011

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-1

Әсел Дадырова¹

¹ Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Қазақстан, Астана)

XX ҒАСЫРДЫҢ БІРІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ЗИЯЛЫЛАРЫНЫҢ ӨНЕРІНІҢ ДИСКУРСЫ: УТОПИЯЛЫҚ НАРРАТИВ

Аңдатпа: XX ғасырдың бірінші жартысындағы қазақ интеллигенциясының өнер дискурсында тарихи ретроспективаның оптикасындағы қазақ дүниетанымының шекарасындағы утопиялық нарратив орын алады.

Кеңес дәуірінде рухани, жасампаздық күш салынбағандықтан оң арсеналға да, әсерге де жете алмаған утопиялық эксперименттер жүргізілді, идеяның өзі, теорияның жер бетіндегі нұрлы жұмаққа жетуі қажет болатындай етіп таңдалды, бірақ тарих көрсеткендей, іс жүзінде тәжірибе одан да сорақы болып шықты, орасан зор механизмде қазақ халқының ғасырлар бойы қалыптасқан мәдениеті, дүниетанымы, дала философиясы, көзқарас табиғаты ескерілмеді.

Зерттеуде утопиялық нарративтер призмасы арқылы идеалға назар аударады. Ол еркін, рухани қоғам мен тұлғаны қалыптастырудағы сенім, арман, үміт ретінде қарастырылады. XX ғасырдың бірінші жартысындағы жағдайларда қоғам осындай идеалға мұқтаж болды. Бұл рөлді мемлекет ұстанған көзқарастар, идеология және құндылықтар жүйесі атқарды.

Түйінді сөздер: өнер,
утопиялық баяндау,
идеал,
тарих,
қоғам,
әділет,
руханият,
қазақтардың дүниетанымы,
утопиялық эксперименттер,
бостандық,
идеология.

Дәйексөз үшін:

Дадырова, Әсел. “XX ғасырдың бірінші жартысындағы қазақ зиялыларының өнерінің дискурсы: утопиялық нарратив.” *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, 6–17 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-1. (Ағылшынша)

IRSTI 18.19.00

UDK 7.01.011

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-1

Assel Dadyrova ¹

¹ Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana)

THE ART DISCOURSE OF KAZAKH INTELLIGENTSIA IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY: UTOPIAN NARRATIVES

Abstract: Utopia represents a socio-cultural paradigm of an idealized human state. The art discourse of the Kazakh intelligentsia in the first half of the 20th century contains utopian narratives within the boundaries of Kazakh worldview through the optics of historical retrospection.

This is due to, during the Soviet period, utopian experiments were conducted that did not yield positive arsenals or effects, due to the lack of spiritual and creative efforts applied. The very idea and theory were chosen in such a way that it was necessary to achieve a bright paradise on earth, but as history has shown, practice turned out to be even worse. The enormous mechanism did not take into account the centuries-old culture of the Kazakh people, their worldview, the philosophy of the steppe, and the nature of their perspective.

It is widely recognized that, this work draws attention to the ideal through the optics of utopian narratives, as faith, dream, and hope in acquiring a free, spiritual society and personality. In the conditions of the first half of the 20th century, society needed to acquire an ideal. Such was the system of views, ideology, and values that guided the state.

Keywords: arts,
utopian narrative,
ideal,
history,
society,
justice,
spirituality,
Kazakh worldview,
utopian experiments,
freedom,
ideology.

Cite:

Dadyrova, Assel. "The Art Discourse Of Kazakh Intelligentsia In The First Half Of The 20th Century: Utopian Narratives." *Eurasian Science and Arts*, vol. 1, no. 16, 2025, pp. 6–17. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-1. (in English)

ГРНТИ 18.19.00
УДК 7.01.011
DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-1

Асель Дадырова¹
¹ *Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Казахстан, Астана)*

ДИСКУРС ИСКУССТВА КАЗАХСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: УТОПИЧЕСКИЕ НАРРАТИВЫ

Аннотация: В дискурсе искусства казахской интеллигенции I половины XX века имеются утопические нарративы в границах казахского миропонимания в оптике исторической ретроспективы.

В советское время были поставлены утопические эксперименты, не получившие положительного арсенала, эффекта, в силу того, что не было приложено духовных, созидательных усилий, сама идея, теория были избраны так, что необходимо было достичь светлого рая на земле, но, как показала история, практика на деле оказалась еще хуже, в огромном механизме не учитывались многовековая культура казахского народа, миропонимание, философия степи, природа взгляда.

В работе обращается внимание на идеал через оптику утопических нарративов, как на веру, мечту, надежду в обретении свободного, духовного общества и личности, в условиях I половины XX столетия общество нуждалось в обретении идеала. Такой была система взглядов, идеологии, ценностей которым руководствовалось государство.

Ключевые слова: искусство,
утопический нарратив,
идеал,
история,
общество,
справедливость,
духовность,
миропонимание казахов,
утопические эксперименты,
свобода,
идеология.

Для цитирования:

Дадырова, Асель. «Дискурс искусства казахской интеллигенции первой половины XX века: утопические нарративы». *Eurasian Science and Arts*, т. I, No 1, 2025, с. 6–17. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-1. (На английском)

Introduction. The problems of utopian narratives are closely connected with issues of ideology, historical dynamics, and human nature. The events that occurred in Kazakhstan's life during the first decades of the 20th century were closely linked to socio-economic and political changes not only in the country but worldwide. In the sphere of art and culture, the Soviet authorities defined a strategic task: disregarding the way of life and customs of Kazakh society, thereby departing from the traditional way of life, atheism, and educating a new elite necessary for the new state and party apparatus.

In addition to, the primary objective of this paper is to investigate, the source base and literature corresponding to this period absorbed all the complexity of historical development with all its contradictions, peculiarities, and distinctiveness. This period is marked by epochal phenomena such as the intensive involvement of Kazakh society in the entire

Furthermore, soviet development system, the acceleration of capitalist relations penetration, accompanied on one hand by extremely harsh colonial oppression of the masses, and on the other by the exacerbation of social contradictions in society, strengthening friendship between peoples, expanding the sphere of influence of advanced Soviet culture, and the vigorous awakening of public consciousness after the first Russian revolution.

The universal value orientation is the aspiration to eliminate social injustice and form a world of harmony, peace, and abundance. The creators of the doctrine of proletarian revolution clearly formulated the thesis about the possible construction of a society of social justice as an earthly, not illusory "millennial kingdom".

The diverse features of utopian discourse and analogous moods are directly connected with the detailed study of reactions to political-social crises, which reveals the confusion of fantastic, uncritical, and other views about relations between different members of society. The prerequisites and

causal circumstances of this visibility nullify the significance of historical foundations of socio-political complexities requiring clear definition and conclusion. Evasiveness and disagreement to see past events rarely helped present the present as *tabula rasa*. Bolshevik Soviet political-philosophical culture represents a typical and at the same time extraordinary case. Somewhere one observes something like a tug-of-war: on one hand, a complete break with past times, and on the other, so-called hidden continuity, a phenomenon marking a striking contradiction between ideological discourse and political practice (Sydykov).

Methodology. In the relevant, actualized research, we used the following scientific methods: comparative analysis method, comparative-historical method, interpretation method, theoretical methods, semiotic analysis method, monographic literature analysis, and historiographic source review.

Discussion. Structure a flourishing and harmonious society, a true paradise on earth such was the promise given to people by the Bolsheviks at the moment of their rise to power in 1917. The Great Utopia generated numerous fantastic projects designed to solve all problems facing Soviet society. Today, the chronicles of those mythical times are not only remarkable but also constitute interesting evidence of the fairy-tale thinking of Soviet people, which led millions to their goal the most utopian experiment in history. Art and representatives of creative, artistic intelligentsia were assigned the most advanced role, as greater hopes were placed on this stratum, the elite of art.

Therefore, soviet history is the history of endless city construction cities in the taiga, cities on virgin lands, cities on planet Mars and the Bolsheviks, proclaiming their goal of building paradise on earth, built this utopia at the cost of human lives.

Furthermore, the representation of a bright future became ever more distant and unrealistic. "Fear utopias", said Nikolai Berdyaev, "for the worst of them are realized". This is exactly what happened in the Soviet

Union: the city of Soviets first became a free labor commune, then a collective farm, later a concentration camp. The construction of this city was shown by Andrei Platonov in the novel "The Foundation Pit" (Platonov). Four hundred years after the appearance of "Utopia", the terrifying predictions made by the wise Englishman Thomas More became reality in the Soviet Union.

Moreover, the Communists initially made enormous efforts to reduce society to the level of Utopia. Communist utopia intended not to improve man but to create him anew. This concerns changing anthropological constants, which is naturally extremely significant in terms of possible symbolization of utopian perspectives for adherents of communist utopia, which literally removes all possible boundaries.

This is accomplished not only on a symbolic level but is supported by a serious program of biological experiments that began literally immediately after the Bolsheviks came to power (Berg). Communist utopia in the Soviet Union was defeated not by dissidents and Sovietologists but, speaking aphoristically, by three programmers in a kitchen and a tube television, that is, by the introduction of mass television and radio transmission networks, which as a result of evolution was supplemented by the possibility of recording sound and image on audio and video recorders, and then transformed into satellite antennas and the Internet.

The XV Congress of the Communist Party proclaimed a course toward collectivization of agriculture. The task was also set to "cover with planned measures for settlement in 1932 all remaining nomadic and semi-nomadic working economies so that the complete process of settlement would be completed in 1933". Thus, a directive was given to accelerate the pace of collectivization and settlement. Revolutionary impatience and revolutionary utopianism, mixed with the yeast of totalitarian political thinking, once again triumphed (Kozybaev History of Kazakhstan).

The second great utopia was formed at the turn of the sixties and seventies. For educated, thinking, and talented people of the "1960s generation", the world, just as for their older brothers and sisters (and to a much greater extent than for their older brothers and sisters!), was divided into "Soviet" and "non-Soviet" zones. But in the confrontation of these zones, the main opposition was not "freedom-slavery" but "culture-barbarism". Freedom was perceived not as an end in itself but as a condition for the existence of culture. A person of culture (which is by no means identical, and sometimes perhaps even opposite to the concept of "intelligentsia") was automatically perceived as a "non-Soviet" person.

In addition, what was new in communism was that it proposed to build an ideal society not with the help of heavenly forces but relying on quite rational means and political mechanisms. This concept goes back to Plato with his "Republic". In his "Atlantis", features of an ideal prosperous society can also be discerned. Each concept bore the imprint of its epoch and corresponding socio-political representations.

Thus, in Plato, each citizen of the ancient communist society should have been fully provided for, since he was entitled to at least three slaves. In T. Campanella's "City of the Sun", where equality and harmony were supposed to flourish, it was assumed to arrive at communism through a harsh repressive apparatus. Similar measures were proposed by Thomas More in his "Utopia", another variant of ideal social arrangement. The concept of the great Englishman subsequently gave communism an important prefix utopian, that is, something impossible to achieve. Robert Conquest in his "Reflections on a Ravaged Century" argues that the collapse of the USSR is irrefutable proof that socialism is an insane utopian dream. He condemns the "archaic idea that utopia can be embodied on earth" (Shishulkin).

It was believed that the socialist society built in the USSR would ensure accelerated advancement toward communism. Thus, the

problem of transition to communism was built on utopian reasoning and reduced mainly to achieving certain quantitative indicators in some branches of industry. The Land of Soviets at the initial stage began to postulate idealistic principles in the spirit of Thomas More's "Utopia" or Tommaso Campanella's "City of the Sun" (Sydykov).

The era of urban planning began, called the Soviet period. It was then that utopian ideas of "ideal cities" surfaced again, and a new urban planning model was created, designed to make Soviet people happy (Utkin). Good intentions to build a new society were accompanied by the destruction of everything perceived as a legacy of the past (Akiner). In the practice of "socialist construction", neither material well-being nor social justice was actually achieved. Economic successes, real or imaginary, were often attributed to the colossal, miraculous, almost magical power of the communist idea and the concrete activities of party leaders' conductors of this idea, thanks to which truly «paradisiacal» construction projects-oases-edens were created, for example, in steppes and deserts. These representations were reflected in the works of Soviet "akyns" (Kozybaev Great October).

The comparison of Lenin with Luther made by Yu. Furmanov appears fruitful: «Luther and Lenin are united by that indestructible, almost mystical religious energy with which they embodied the 'truth' of the teachings of Christ and Marx in life.

But neither one nor the other even noticed in the heat of permanent discussions that this 'truth' is only an expression of their own doctrinality. Both elevated the maximalism of their own doctrines to a code of worldview, and then to the social activity of millions of people. Their faith was sincere, although built on different foundations: for Luther 'I know because I believe,' and for Lenin 'I believe because I know" (Chernysheva).

Utopian for the exclusive Kazakhstani reality of past years were both the revolutionary romanticism of heated political passions and the most repulsive side of social

upheavals. The Bolsheviks (at least their first generations) were utopians who strove to implement (in Russia and throughout the world) the unimplementable communist project.

Prominent Kazakh figures of art and culture, high cultural and creative intelligentsia, found themselves drawn into these mechanisms where utopian narratives began to fulfill their designated burden.

A consequence of this is, Kazakhstanis spoke in their time about the utopian views of Bolshevik leaders – Mustafa Shokai, Smagul Sadvakasov, and others. Mustafa Shokai (1890-1941). He did not accept the October Revolution. After the dissolution of the Kokand Autonomy, he emigrated abroad. He was a prominent representative of anti-Soviet agitation. Abroad, he published journals. In his numerous publications, especially in the book "Turkestan under Soviet Rule", Mustafa Shokai called the socio-economic and national policy of Soviet power a utopian project, wrote about the utopian ideas of the Bolshevik party in Kazakhstan and the republics of Central Asia (Kozybaev History of Kazakhstan).

The most striking figure of Kazakh national-communism was Turar Ryskulov. Turar Ryskulov (1864-1938) was a Kazakh political leader. T. Ryskulov took active part in the uprising of nomadic tribes in 1916 and joined the Communist Party in September 1917. His party career was more than impressive.

Being a member of the regional committee of the Communist Party of Turkestan, Chairman of the Central Executive Committee of the Turkestan Republic (1920), member of the People's Commissariat for Nationalities in 1921 (under Stalin's chairmanship), chairman of the Council of People's Commissars of Turkestan in 1923-1924, candidate member of the Central Committee of the RCP(b) in 1923, T.Ryskulov remained a nationalist and pan-Turkist.

In 1920, he advocated for the creation of a Turkic Communist Party, a national Muslim army, and a Great Turkic Republic in Central Asia. From 1926 to 1937, he was in semi-

disgrace, arrested in 1937 and executed in February 1938. Ryskulov was posthumously rehabilitated after the XX Congress of the CPSU (however, some of his works continue to remain closed to the general reader)" (Abuseitova). T. Ryskulov spoke on behalf of the indigenous population of Central Asia, operating with concepts of unified Turkic origin. Moreover, in his views on the state arrangement of the region, he began to orient toward a community narrowed in geographical scope but more cohesive (Abuseitova).

Such ideas were a direct alternative to the regime's plans to create a multinational state where fragmentation into a number of socialist nations and nationalities would minimize the influence of pan-Islamic and pan-Turkist ideas.

The resolution of the III conference of party organizations of Muslim districts in January 1920, in which T. Ryskulov was an active participant, stated: "In the interests of international unity of working and oppressed peoples... we, with the help of communist agitation means... will resist the division of Turkic peoples into Tatars, Kyrgyz, Bashkirs, Uzbeks, etc". Sometimes in anti-expansionist fervor, national-communists even proposed reviving the dead Chagatai language of the XIII-XVI centuries to somehow unite peoples of Turkic and Iranian origin.

They also envisioned the possibility of transition from feudalism to socialism regardless of class affiliation, openly declared that the revolution did not change the nature of the Russian imperial state and that the revolution in Europe was dead, while Asia was the world's powder keg (Abuseitova).

We recognize that the most important condition of utopian thought in the art discourse of Kazakh poets, writers, and akyns is the inadmissibility of oppression of the Kazakh people, limitation of their rights and freedoms, and therefore the ideals of Soviet power were for them the strongest argument in justifying the slogan of a communist, just society.

The research revealed that, however, the program proclaimed by the Bolsheviks for

the long term to "help the working masses of non-Great Russian peoples catch up with Central Russia, which has gone ahead" was largely utopian. First of all, the "medium-weak" level of industrial development, representing the second, catching-up echelon of capitalism, was not able to ensure a breakthrough in the economic development of national peripheries.

In turn, in national colonial regions, industrial development before the revolution was extremely limited. Monopoly capital at that time went to the raw material base, where it used old semi-feudal forms of exploitation. Multi-million masses of workers, crushed by need, colonial robbery, oppression, subjected to genocide, were absolutely not ready for socialist-type experiments. Again, the calculation for help from international proletarian revolution proved utopian.

Another representative of art, Kazakh intelligentsia, Sultanmakhmut Toraigyrov (1892-1920) a talented poet, original thinker, public figure. In 1918, Sultanmakhmut Toraigyrov wrote the socio-philosophical poem "Life in Wandering", which represents the author's philosophical reflections on society, on man's place in it, on the meaning of life. The poet shares his thoughts about ways to rid society of disasters, violence, and injustice (Beisembiev).

The poem consists of five chapters: "Infancy", "Youth", "Maturity", "Old Age", "End". Progressive are the poet's demands on the new world: he awaits the destruction of vice that destroys humanity, private property; he wants people of the future not to say to each other "this is mine, and this is yours"; he yearns for people to work and not experience fear of tomorrow.

The Kazakh poet S. Toraigyrov's dream of a new world sometimes appears as a vision of socialism. In the poem, he says that in the new world there will be no deception, power, money, no enmity, talents will not perish, everyone will live by their own labor, will not bow to the rich; the view of labor will change, it will become a matter of honor, and no one will dare exploit their neighbor.

The lines of the first chapter are deeply humanistic, filled with a feeling of love for humanity. The author speaks of the fact that all people from birth equally have the right to a free life, to happiness. The genuine interests of man correspond to such a social environment that knows no social, national, and religious differences and where people are equal. Here Toraigyrov clearly repeats the widely spread former socio-utopian thoughts in Europe about the natural equality of people from birth, that social differences among people, the oppression of one person by another, their inequality are generated not by laws of nature but by social injustice.

S. Toraigyrov embarks on utopian reasoning. Sultanmakhmut Toraigyrov sees the source of all evils in the absence of justice necessary for the reasonable use of knowledge and wealth in the interests of the people. Justice is «the key to happiness and power» of the people (Toraigyrov). Toraigyrov considers it the sacred duty of every person to bring closer with their deeds the day of triumph of justice and brotherhood (Beisembiev).

Toraigyrov wrote that the most important factor in the victory of justice and brotherhood should be the “destruction of concepts” “this is yours” and “this is mine”, i.e., the destruction of private property, which he considered the main cause of social inequality. In a just society, the writer confidently said, “labor will no longer be humiliation” and will turn into a source of well-being and happiness.

Truly bright prospects will open before man, “envy, deception, hypocrisy, treachery” will be excluded, “dependence of the poor on the rich” will be liquidated. A just society will create conditions for the development of personal abilities of its members, for the manifestation of their “initiative, inventiveness, talent”. The flowering of science will also come.

Scientific research will open the laws (“causes”) of nature, and people will create “artificially with their own hands” everything they consider necessary. Science will serve man. As can be seen, Sultanmakhmut

Toraigyrov reasons about a just society from the positions of utopian socialism.

Notably, just as Thomas More in “Utopia” S. Toraigyrov condemns private property, and just as Francis Bacon in “New Atlantis”, advocates for the progress of science. In the poem “Life in Wandering”, Sultanmakhmut Toraigyrov decisively condemns the government that unleashes bloody wars between peoples. He also condemns soldiers who unconsciously fulfill the will of their superiors and kill each other on the battlefield. Let us remember that more also condemned wars and was their ardent opponent.

S. Toraigyrov compares wars to machines automata invented for destroying people; he calls wars a silent “club in the hands of the rich and government”. Sultanmakhmut Toraigyrov raised the question of a just social order in the already mentioned article “Socialism” (Beisembiev). The poet describes the future of a just society. Here, all capable of work should work and unite their efforts “to obtain from the earth” everything necessary for man, jointly create material values. And society should care for the old, young, and disabled, for they «equally have the right» to means of life.

In the artistic poem “Life in Wandering”, Sultanmakhmut Toraigyrov, describing the just society of the future, calls upon his compatriots to do everything possible to bring closer the time of establishing a new order (Beisembiev). Already in the poem “To Life”, the poet openly expresses his dreams of a better life, his progressive ideals. He believes that a time of justice, equality, and universal good will come, that is, his appeals in verse are completely utopian in essence.

In the poem “The Poor Man”, written by S.Toraigyrov in 1919, the narrative concerns heavy bonded labor, an unfulfilled human destiny. The poor man reflected on his fate, which evokes in him protest against the surrounding injustice. His search for normal human life, without hunger and deprivation, was never crowned with success. Sultanmakhmut Toraigyrov reveals the

spiritual world of his hero a simple village poor man. His thoughts are so understandable and close to him after all, he tried to find his dream a happy human life where there is no grief and misfortune, where all people would be happy and respect each other. He understands that the culprit of his sufferings is social injustice (Satpaeva).

S. Toraigyrov's social ideal was socialism, but utopian socialism. He believed that socialism would bring a bright future to the Kazakh people, and therefore he welcomed the victory of the Great October Socialist Revolution. Sultanmakhmut Toraigyrov's creativity is imbued with passionate dreams of a free society, a society of good and justice, in which there is no place for injustice and inequality; in a free society, all are equal.

In 1918, Sultanmakhmut Toraigyrov wrote the article «Socialism». In the published part of the article, S. Toraigyrov sets a task before the Kazakh people: to adopt the achievements of European countries and in the shortest time (20-30 years) turn Kazakhstan into a cultural region so that Kazakhs could use all achievements of science and technology. S. Toraigyrov raises the question of how society can rid itself of social injustice to create conditions for universal human happiness (Beisembiev).

The next representative of Kazakh Soviet art and literature is Sabit Donentaev. In a number of the poet's political poems, a new, joyful, and happy life in the Soviet epoch is presented. The cry of the soul shook the universe, and all the sorrowful came to the call. Destroying the foundations of wretched life, October—the dawn of history—shone forth.

The poet speaks of Lenin as a man who brought liberation from centuries-old oppression to the Kazakh people and showed them the path to a bright future (Auezov). In Sabit Donentaev's lyrics, the central theme is the coming triumph of communism throughout the earth. In Donentaev's poetry, the life of the Kazakh people building a new, socialist society is vividly reflected.

Another famous Kazakh poet is Sabit Donentaev propagated the policy of the Communist Party and Soviet government, explained the meaning of the most important measures of Soviet power. Undoubtedly, Sabit Donentaev's views are deeply utopian; he believes in Soviet power, in the fact that with the arrival of Soviet power, an era of freedom, bright future, and communism will come for all workers on Soviet soil.

The optics of art through the poetic voice of Saken Seifullin, who understood that the people's happiness, their bright future, is in the hands of the working people, gained fresh strength in turbulent days. The poet filled his revolutionary verses with new breath, new rhythms. Ilyas Jansugurov, Sultanmakhmut Toraigyrov, Sabit Donentaev, Beimbet Mailin placed great hopes on the accomplished revolution. Z.A. Akhmetov believes that: "With the victory of the Great October Revolution, the theme of life renewal, people's revival, becomes the main, leading theme for many works of Kazakh literature. The victory of revolution in the works of Kazakh poets is often conveyed by the picture of a flowering morning" (Akhmetov).

It is important to emphasize that, the idea of virgin land development, put forward by the March (1954) plenum of the CPSU Central Committee, was actually an attempt to reanimate socialist agriculture, an attempt to feed the Soviet people with cheap bread through exploitation of natural resources. Exploiting the people's faith in the party and playing on the enthusiasm of the broad masses, all forces and attention of the entire country were thrown at virgin and fallow lands.

The CPSU Central Committee believed that Kazakhstan had enormous possibilities for a sharp increase in grain production and other agricultural products. The timid voices of scientists that such development of new lands might prove completely unjustified were not taken into account. Guided by CPSU Central Committee directives, the VII Congress of the Communist Party of Kazakhstan set before the working people of the republic a «grandiose task» to expand sowings of grain crops through

the development of 6.3 million hectares of virgin and fallow lands (Kozybaev Great October).

V.I. Lenin in his tractates of the Soviet period repeatedly returned to the idea of virgin land development, developing principles of land use, forms and methods of involving new lands in agricultural circulation. He pointed to the most important conditions for planned use of virgin lands and fallow creation of a powerful tractor fleet, construction of railways.

In 1960 alone, in the northern regions of Kazakhstan, wind erosion destroyed 9 million hectares of land, which equaled the entire agricultural area of such a country as France at that time (Janaidarov). In the pursuit of indicators, large territories were plowed. Violation of ecological balance led to severe results. Soil erosion developed, fertile humus was weathered. Moreover, plowing millions of hectares of land for crops led to a reduction in hayfields and pasture lands.

In our view, the utopian ideals of the Soviet era were accompanied by demonstrations of various slogans, appeals, numerical indicators designed to confirm that the process of overcoming backwardness in socio-economic and spiritual spheres was going in the right direction.

The socialist homeland embodies the image of the "Garden of Happiness" (joy) ("Shattyk bagy"). Characteristic is the selection of epithets connected with the words zaman (epoch), omir, turmys (life): jana zaman (new epoch), altyn zaman (golden epoch), bakyty zaman (happy epoch), shattyk zaman (epoch of joy), nurly zaman (radiant epoch), jana omir (new life), bakyty omir (happy life), shat omir (joyful life), etc. (Akhmetov).

Thus, the Soviet regime attempted to embody utopia in reality, and in art, creativity, culture, and artistic works of Kazakh writers of the Soviet period, ideological dogmas and stereotypes were present. In their works, Kazakh writers extolled the successes and achievements of Soviet power, but also reflected the realistic view of the people on the world, protest against customs and prejudices,

their criticism of social injustice, rejection of social oppression.

There are no accidental processes in being. The Soviet regime was not accidental. The era of Soviet power came when society needed ideological and moral support, and communist ideology, in this case, represented an enormous set of philosophical, spiritual, and cultural stereotypes, thereby freeing people from searching for another path of development, as a ready set of proclaimed ideals maximally simplified life but also morally and spiritually corrupted people. Therefore, a truly global view of history, more precisely the prehistory of humanity, was necessary.

Martin Heidegger called the person of the 20th century "homeless". The critical state of society leads to the spread of the state of "homelessness" into the social sphere. Conscious appeal to the ideal gives hope for overcoming the state of "homelessness", for finding one's environment. In overcoming this situation, utopia and the ideal are called to play a determining role.

In utopia, the ideal appears not only as a regulative principle but, above all, as an achievable goal, moreover, as the only real task for the sake of which it is worth living, which gives purpose and meaning to human existence.

The affirmation of the ideal constitutes the essence of utopia. In it, the specificity of understanding the nature of the ideal is manifested, distinguishing utopia from other forms of value consciousness. The ideal as a value orientation is transformed in utopia into an ideal-project, into a plan of perfect society, into a guide to action. Utopia-ideal acts as one of the ways of rational mastery of the world.

Conclusion. Overall, it is important to note that, such concepts as ideal, stability, harmony, rule of law, civilized market relations, property rights and human rights, freedom of social communications, national idea, and other components today constitute the "symbol of faith" of those who continue to orient themselves in their worldview representations and social practice toward prospects of country renewal and its worthy

future. For the most part, these are used only in the context of various aspects of establishing a civilized, just society in Kazakhstan.

Additionally, appeal to the sources of spirituality is, in our view, a command of the contemporary, dynamic era of globalization. Someone will say this is utopia, but the ideal and utopia are the final answers to questions about the future, to questions of free personality.

It should be noted that, the Soviet regime attempted to create a Great Utopia, a society without private property where social justice would reign. Utopian experiments were established that failed because spiritual efforts were not applied; the theory was chosen—to achieve paradise on earth, but practice turned out worse; the centuries-old culture of the Kazakh people and mentality were not taken into account.

We can observe that, the era of Soviet power came when society needed ideological and moral support, and communist ideology, in this case, represented an enormous set of philosophical, spiritual, and cultural stereotypes, thereby freeing people from searching for another path of development, as a ready set of proclaimed ideals maximally simplified life but also morally and spiritually corrupted people.

It is worth noting that, the ideal is hope for acquiring a free, spiritual society and personality. In contemporary conditions, it is necessary to acquire an ideal, as an era of consumerism and market has arrived, and by addressing the problem of the ideal, there is a possibility to achieve a humane, civilized society. An ideal based on spirituality and humanism affirms the positive meaning of human existence and the construction of the city to come. When an attractive national idea encompasses the entire people, then it acquires the phenomenon of national spirit. When a people lives by one high ideal, it becomes all-powerful.

References:

- Abuseitova, Meruert. *Istoriya Kazahstana i Centralnoj Azii [History of Kazakhstan and Central Asia]*. Almaty, Bilim, 2001. (in Russian)
- Akhmetov, Zaki. *O yazyke kazahskoj poezii [On the Language of Kazakh Poetry]*. Almaty, Mektep, 1970. (in Russian)
- Akiner, Shirin. *Formirovanie kazahskogo samosoznaniya. Ot plemeni k nazionalnomu gosudarstvu [Formation of Kazakh Self-Consciousness. From Tribe to Nation-State]*. Almaty, Gylym, 1998. (in Russian)
- Beisembiev, Kasym. *Progressivno-demokraticeskaya i marksistskaya mysl v Kazahstane v nachale dvadcatogo veka [Progressive-Democratic and Marxist Thought in Kazakhstan in the Early 20th Century]*. Almaty, Science, 1965. (in Russian)
- Bekezhanov, Kalizhan. *Istoriya kazahskoj literatury [History of Kazakh Literature]*. Almaty, Science, 1979. (in Russian)
- Berg, Mikhail. *Bez opravdaniya. Kommunisticheskaya utopiya: zhizn posle smerti [Without Justification. Communist Utopia: Life After Death]*. mberg/net/. Accessed 3 September 2025. (in Russian)
- Chernysheva, Tatyana. *O hudozhestvennoj forme utopii [On the Artistic Form of Utopia]*. nir/ru. Accessed 20 August 2025. (in Russian)
- Janaidarov, Orynбай. *Moya strana Kazahstan [My Country Kazakhstan]*. Almaty, Balausa, 2002. (in Russian)
- Kozybaev, Manas. *Kozybaev Ilyas. Istoriya Kazahstana [History of Kazakhstan]*. Almaty, Atamura, 1993. (in Russian)
- Kozybaev, Manas. *Velikij Oktyabr I socialno-ekonomicheskij progress Kazahstana [Great October and Socio-Economic Progress of Kazakhstan: Historiography: Experience and Problems]*. Almaty, Science, 1987. (in Russian)
- Platonov, Andrey. *Kotlovan: Izbrannaya Proza [The Foundation Pit: Selected Prose]*. Moscow, Book Chamber, 1988. (in Russian)

Satpaeva, Shamshiyabanu, and Khasen Adibaev. *Kazahskaya literatura* [Kazakh Literature]. Almaty, Mektep, 1985. (in Russian)

Shishulkin, Sergei. “Utopicheskoe soznanie kak osobaya forma tsennostnogo otnosheniya k socialnoi realnosti.” [“Utopian Consciousness as a Special Form of Value Relation to Social Reality.”]. *International Moscow Scientific-Practical Conference: Values of the Intelligible World*. Nosov Magnitogorsk State Technical University, Magnitogorsk, 2004, pp. 56–64. (in Russian)

Sydykov, Yerlan. *Rossiysko-Kazakhstanskiye otnosheniya na etape stanovleniya totalitarnoy sistemy* [Russian-Kazakhstani Relations at the Stage of Formation of a Totalitarian Superethnic Power]. Almaty, Gylym, 1998. (in Russian)

Toraigyrov, Sultanmahmut. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Almaty, Zhazushy, 1976. (in Russian)

Utkin, Iliya. *Global-Grad* [Global-City]. Moscow, 2005. (in Russian)

Автор туралы мәліметтер

Дадырова Әсел Әлібекқызы – философия ғылымдарының кандидаты, доцент, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Қазақстан, Астана).

asseldadyrova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5946-0712

Author information

Dadyrova Assel Alibekovna – Candidates degree in Philosophical sciences, associate professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana).

asseldadyrova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5946-0712

Сведения об авторе

Дадырова Асель Алибековна – кандидат философских наук, доцент, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана).

asseldadyrova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5946-0712

МУЗЫКА ҒЫЛЫМЫНДАҒЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЯЛЫҚ ӘДІС (1-бөлім)

Аңдатпа: Екі бөлімге арналған бұл мақалада Ресей және әлемдік музыка ғылымында күн артқан сайын сұраныс артып келе жатқан феноменологиялық әдістің мазмұны қарастырылады. Бұл әдіс әлі қалыптасу деңгейінде, оның мазмұны әзірше қайшылықты әрі аса түсінікті емес екені белгілі болып тұр. Осы ұғымның өзі музыкатанушы-аналитикке, сонымен бірге орындаушы интерпретатордың шығармаларды орындау барысында музыка табиғатын түсінуіне құрал бола алады. Бұған қоса феноменологиялық әдіс психологияда тыңдаушының музыканы тануын анықтаудағы құрал қызметін де атқара алады. Феноменологиялық әдістің негізін қалаушы Эдмунд Гуссерль ұғымында бұл әдіс «таза» күйінде «алғышартсыздыққа» негізделген, яғни аналитик/интерпретатордың алған білімі мен кәсіби тәжірибесінен «бас тартуы» музыканың мәнін танытатын сипаттамаларды түсіну қабілетіне мүмкіндік береді. Бірақ мұның парадокс болу себебі – музыкалық дүниенің көркем мәніне бойлай алатын тек «жоғары» деңгейдегі мамандар тәжірибесі мүмкіндік береді. Зерттеліп отырған әдістің жаңашылдығы кең танымал болған және тың музыканы түсіну үшін жаңа аналитикалық көзқарасты ұсынуында Оның пайда болуы музыкалық туындының мәнін, олардың танымалдылық деңгейін және тыңдаушыларға әсерін түсіндірмейтін дәстүрлі аналитикалық тәсілдердің белгілі бір кризисті жағдайларына байланысты. Феноменологиялық әдістің практикалық қолданысы мақаланың екінші бөлімінде фортепианолық миниатюра жанрында көрсетілетін болады.

Түйінді сөздер: феноменологиялық әдіс,
герменевтика,
музыкалық өнер,
музыкалық талдау,
музыкатанудағы методология,
Гуссерль.

Дәйексөз үшін:

Соколова, Алла, және Наталья Говар. «Музыка ғылымындағы феноменологиялық әдіс». *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, 18–33 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2. (Орысша)

IRSTI 18.41.07

UDK 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2

Alla Sokolova¹, Natalia Govar²

¹ *Institute of Arts of the Adyghe State*

University (Russia, Maykop - Krasnodar)

² *Gnessin Russian Academy of Music (Russia, Moscow)*

PHENOMENOLOGICAL METHOD IN MUSIC SCIENCE (Part I)

Abstract: This two-part article explores the essence of the phenomenological method, which has been gaining increasing relevance in both Russian and international musicological research. It is argued that this method is in its infancy, its content is contradictory and ambiguous. The very concept may be applied both to the work of the musicologist-analyst, who employs it as a tool for understanding music, and to the activity of the performer-interpreter. Moreover, this method is often regarded as a psychological instrument for studying the listener's perception of music. According to the ideas of Edmund Husserl, the founder of phenomenology, the phenomenological method in its "pure" form is based on the principle of "presuppositionlessness", that is, on the analyst's or interpreter's ability to "bracket" accumulated knowledge and professional experience in an attempt to penetrate the essential characteristics of music. The paradox, however, lies in the fact that only highly accomplished professionals truly possess this ability, as their expertise ultimately enables them to grasp the artistic meaning of works. The novelty of the method under study lies in a new analytical perspective for understanding both well-known and newly emerging music. Its emergence is tied to a certain crisis of traditional analytical approaches, which fail to explain the essence of musical works, their degree of popularity, and their impact on listeners. The practical application of the phenomenological method will be demonstrated through the genre of the piano miniature in the second part of the article.

Keywords: phenomenological method,
hermeneutics,
musical art,
music analysis,
musicology methodology,
Husserl.

Cite:

Sokolova, Alla, and Natalia Govar. "Phenomenological Method In Music Science." *Eurasian Science and Arts*, vol. 1, no. 16, 2025, pp. 18–33. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.07

УДК 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2

Алла Соколова¹, Наталья Говар²¹ Институт искусств Адыгейского государственного университета (Россия, Майкоп – Краснодар)² Российская академия музыки имени Гнесиных (Россия, Москва)

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ (Часть I)

Аннотация: В статье, состоящей из двух частей, рассматривается содержание феноменологического метода, все более востребованного в российской и мировой музыкальной науке. Утверждается, что этот метод находится в стадии становления, его содержание противоречиво и неоднозначно. Само понятие может быть имплицировано как к творчеству музыковеда-аналитика, использующего его в качестве инструмента познания музыки, так и к деятельности исполнителя-интерпретатора. Кроме того, данный метод нередко понимается как инструмент психологии в познании слушательского восприятия музыки. Согласно идеям родоначальника феноменологии Эдмунда Гуссерля, феноменологический метод в его «чистом» виде основан на «беспредпосылочности», то есть на способности аналитика/интерпретатора «отречься» от накопленных знаний и профессионального опыта в попытке проникнуть в сущностные характеристики музыки. Но парадокс заключается в том, что этой способностью обладают лишь «высокие» профессионалы, чей опыт в конечном итоге позволяет им постигнуть художественный смысл творений. Новизна исследуемого метода связана с новой аналитической оптикой для понимания широко известной и новой музыки. Его появление связано с определенным кризисом традиционных аналитических подходов, не объясняющих сути музыкальных творений, степени их популярности и воздействия на слушателей. Практическое применение феноменологического метода будет показано на примере жанра фортепианной миниатюры во второй части статьи.

Ключевые слова: феноменологический метод, герменевтика, музыкальное искусство, анализ музыки, методология музыковедения, Гуссерль.

Для цитирования:

Соколова, Алла, и Наталья Говар. «Феноменологический метод в музыкальной науке». *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, с. 18–33. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2. (На русском)

Введение. Методология музыковедения – обширная область знаний, опирающаяся как на общегуманитарные подходы, объединяющие целый комплекс дисциплин (среди них – философия, культурология, социология и ряд других), так и на узкоспециализированные методы, где находит отражение специфика той или иной сферы музыкального искусства.

Согласно определению из философского словаря, «метод (от греч. *methodos* – путь, исследование, прослеживание) – способ достижения определенной цели, совокупность приемов или операций практического или теоретического освоения действительности» (Губский 206). Помимо обобщенного философского определения, существует и более конкретные его характеристики как инструмента научного познания, при помощи которого исследователь рассматривает изучаемый объект. В более узком понимании, метод – это система приемов и способов сбора, анализа и интерпретации данных, применяемых в научной деятельности. От выбора метода зависит направление исследования, его эффективность, достоверность и глубина выводов. В музыковедении этот фактор представляется чрезвычайно важным, поскольку изучение музыки как многогранного явления возможно с различных сторон знания, включающих в себя исторический, социокультурный, биографический, музыкально-теоретический его аспекты (список может быть продолжен). Использование различных методов дает различные результаты, сказываясь в конечном итоге на понимании и исполнении музыки.

Самые ранние методы ее исследования были связаны с описательным подходом. Любопытно, что даже в XIX веке новую для себя этническую музыку исследователи пытались описывать в опоре на собственные ассоциации и впечатления. С появлением нотной записи

актуализировался так называемый формальный метод – музыка делилась на разделы, где выделялись отдельные средства музыкальной выразительности: мелодия, гармония, ритм, фактура, регистр, тембр, темп и прочее.

В первой половине XX века наиболее распространенным методом анализа музыки был исторический метод, связанный с изучением происхождения музыки, анализом источников, рукописей, музыкальных инструментов. Музыкальные явления интерпретировались в контексте существующих исторических стилей и направлений, нередко использовался детальный разбор произведений с применением устоявшейся для различных музыковедческих школ терминологией.

Во второй половине XX века преобладал метод целостного анализа, сочетающий исторический и теоретический подходы. Активно стали использоваться сравнительный и сравнительно-типологический методы, связанные с сопоставлением разных произведений, стилей, культур. Появились и новые методы, к примеру, эмпирические, нацеленные на сбор данных через эксперимент или наблюдение (в частности, психоакустические эксперименты).

В XX веке впервые заговорили о герменевтике – интерпретационном методе, нацеленном на толкование содержания и смысла музыки, ее культурного и социального контекста. В конце XX века музыковеды активно стали использовать культурологический подход и междисциплинарные методы, изменившие понимание как старинной, так и современной музыки. В XXI веке набирает популярность феноменологический метод, имеющий далеко не однозначную трактовку¹.

Все эти процессы свидетельствуют о том, что методология музыковедения все еще не сложилась как системная дисциплина, находясь до сих пор в стадии становления (Гуляницкая 4). Не случайно, что в книге, посвященной изучению

методов, используемых в музыкальной науке (2009 год), феноменологический метод вообще не упоминается.

Методология. Периодическая смена исследовательских методов – закономерный процесс, связанный с изменением научных парадигм. Поэтому к анализу нового – феноменологического метода – также применимы универсальные и специальные методы, позволяющие «распутать» gordiev узел того, что о нем писали предшественники.

В стратегии исследования используется, таким образом, комплекс методов, среди которых:

- исторический метод, позволяющий проследить возникновение феноменологической мысли по отношению к музыкальному искусству;
- источниковедческий метод, ориентированный на текстуальный анализ;
- сравнительный метод, предполагающий сопоставление феноменологического метода с другими философскими методами, в частности, с герменевтикой;
- метод концептуального анализа, включающий в себя изучение ключевых концептов феноменологии, таких как редукция, эпохэ и горизонтность с целью их экстраполяции в область искусствоведения;
- междисциплинарный метод, основанный на взаимодействии философского, культурологического, психологического и социологического знания, позволяющий преодолеть кризис искусствоведческой мысли, не дающей полноты представлений об изучаемом явлении.

Обсуждение. Термин «феноменология» впервые был введён Й.Г. Ламбертом в 1764 году и первоначально относился к теории истины. Постепенно значение термина расширялось. В западной литературе о феноменологическом методе в приложении к музыке заговорили только в

середине 80-х годов XX века. В 1986 году в США прошла специальная сессия музыковедов с целью обсуждения проблемы феноменологического метода в музыкальной науке (Lochhead). Оказалось, что исследовательская деятельность в этой области находится в до-парадигматической стадии, согласно определению Томаса Куна. И по сей день мы не можем говорить о том, что феноменологический метод стал парадигмой современной музыкологии. Сложность вхождения его в науку связана как с субъектом изучаемых процессов, так и с разработкой самого методического инструментария. Феноменологический метод может быть обращен не только к самой музыке, но и к ее автору (композитору), к публике (слушателям) и исследователям (музыковедам). В приложении к каждому обозначенному субъекту музыка выступает как воспринимаемый и переживаемый феномен, и поэтому она может и должна рассматриваться в междисциплинарном поле на пересечении музыковедения, культурологии, социологии и психологии.

Западные ученые единодушно признали феноменологический метод качественным, расширяющим понимание музыки как социокультурного явления. Музыка перестает рассматриваться только как текст произведения, она включается в широкий культурный, социальный и психологический контекст. Параллельно с развитием технологий появляются новые инструментальные и цифровые возможности (в частности, звукозапись, программный анализ), что позволяет, во-первых, в короткие сроки собирать большие объемы данных и, во-вторых, находить закономерности, невидимые человеческому глазу или уху. Появление новых научных теорий меняет взгляд на объект исследования. Музыка начинает изучаться не только музыковедами, но также психологами, социологами, антропологами и другими специалистами, что позволяет достичь более глубокого и многогранного ее понимания. При этом

задачи и цели исследования – а значит и методы – обновляются в соответствии с запросами социума. Так, востребованность феноменологического метода в XXI веке определяется, на наш взгляд, духом времени, характерной чертой которого является поиск новых ориентиров академического музыкального искусства, актуальных в контексте переосмысления радикальных экспериментов второй половины XX века. И в этом отношении феноменологический метод, еще далеко не оформившийся в своем целостном виде, представляет интерес с точки зрения процессов, происходящих в музыковедении новейшего времени.

Цель настоящей статьи – представить содержание этого метода в музыкальном искусстве в единстве теоретических и практических подходов.

К проблеме атрибутивных качеств предмета музыкальной феноменологии

В разделе философских трудов о музыке особую область составляют феноменологические исследования, где метод, предложенный Э. Гуссерлем, раскрывается в многообразии своих идей и смыслов. Несмотря на особую сложность его феноменологической концепции, которую в гуманитарной среде нередко называют «элитарной философией для философов», сам автор, вместе с признанием «трудного понимания» ее сущности, подчеркивал незаменимую роль предложенной им теории в преодолении «кризиса европейских наук», наметившегося в начале XX века. Есть у Э. Гуссерля и более конкретные рекомендации в отношении музыкознания: «не пользоваться собственными методами, чтобы позволить вещам показать, что они есть, что представляют собой на самом деле, <...> открыть именно то, что делает феномен специфическим и не позволяет его объяснить чем-то другим» (Куренкова 9).

«Чистая философия» Э. Гуссерля, вдохновившая умы философов XX века, привела к появлению большого числа последователей, которые по-своему

развивали идеи немецкого философа. В самом определении феноменологического метода выделялись две задачи: 1) беспредпосылочное описание опыта познающего сознания (квалиа) и 2) выделение в предмете познания сущностных черт, не связанных с опытом творца. Прикладную сторону феноменологического метода подчеркивал М. Хайдеггер, считающий произведение искусства феноменом, который сам себя показывает, являясь в своей истине.

Развиваясь в XX веке в двух направлениях – в интересе к онтологической сущности музыки как единой и возвышенно-прекрасной сферы бытия (В. Конрад, Х. Мерсман, А. Хальм, Х. Шенкер, П. Беккер и др.); и во внимании к гносеологической проблематике, фокусирующейся вокруг восприятия музыки субъективным сознанием (Р. Ингарден, Н. Гартман, Ж.-П. Сартр, М. Дюфрен, П. Рикер, С. Лангер, Г. Эпперсон, А. Пайк и др.), феноменологический метод породил многообразие концепций, не сводимых к какой-либо строгой типологии (Куренкова). Собственно, в этом музыкальная феноменология повторяет путь феноменологии общей, допускающей «своеобразный плюрализм своего развития» (Разеев 153), когда «в самом этом методе заранее не задано то, чем он должен в конечном итоге стать» (там же).

Согласно современным западноевропейским представлениям (De Souza), в развитии музыкальной феноменологии существует четыре периода, каждый из которых отличается своей спецификой. Так, в период 1910–1940-х годов происходит поиск определения объекта музыкальной феноменологии; в 1940–1970-е наблюдается внимание к композиторскому и исполнительскому творчеству в аспекте поэтики модерна и простмодерна; 1970–2000-е характеризуются приоритетом музыкального переживания в противовес музыкально-теоретическим абстракциям; в период с 2000-х по наше время

определяются ключевые темы музыкальной феноменологии – дух времени, жизненный мир, проблемы исполнительской интерпретации и интерсубъективности.

Следует подчеркнуть, что многие современные зарубежные аналитические подходы ориентированы на опыт восприятия музыки, рассматриваемый в самых широких контекстах, связанных с телесностью, памятью, воображением (Berger).

Наряду с западноевропейскими и американскими исследованиями, составляющими основу музыкальной феноменологии, ее рецепция происходит и в отечественной гуманитарной науке – как в трудах, ставшими уже классическими (работы А. Ф. Лосева, Г. А. Орлова), так и в ряде современных публикаций (учебное пособие Р. А. Куренковой и Д. А. Никитиной, монография А. А. Мёдовой, статьи В. Б. Сокола, Е. В. Косиловой).

Остановимся более подробно на некоторых наиболее перспективных исследованиях с точки зрения обоснования той феноменологической модели, речь о которой пойдет далее.

Самобытный вклад в изучение онтологической ветви музыкальной феноменологии внес А. Ф. Лосев. Главный вопрос, который задает ученый, – «что такое музыка в своем эйдосе – в отличие от окружающего нас пространственно-временного, механического мира?» (188). Полагая основной задачей феноменологии «конструкцию живого музыкального предмета в сознании» (там же 196), он определяет чистое музыкальное бытие как бытие гилетическое (от греч. *hyle* – материя), в котором отсутствует какая-либо упорядоченность. В своей интерпретации сущности музыки ученый обращается к феноменологической редукции для фиксирования музыкального эйдоса, лишённого любых зрительных и словесных образов. Представляя собой «интуитивно-данную и явленную смысловую сущность вещи, смысловое изваяние предмета» (там же 203), музыкальный эйдос находит

наиболее полное свое выражение в непосредственном звучании и в акте восприятия. Следовательно, А.Ф. Лосев делегирует феноменологический подход слушателю, который в момент восприятия музыки «ловит» ее сиюминутные смыслы.

Предметом феноменологического исследования Г. А. Орлова становится, в свою очередь, музыкальный опыт как отражение идеи универсального восприятия мира сквозь призму эстетико-антропологической проблематики: «То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к [опыту] слуховому. Напротив, этот опыт универсален, потому что он вовлекает всего человека и “говорит” на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа» (4). Таким образом Г.А. Орлов показывает важность опыта «человека слушающего» (в том числе и музыковеда-аналитика), который важен и объективно непреодолим.

Примечательно, что в XXI веке происходит расширение сфер влияния феноменологического метода, охватывающее исполнительские аспекты музыкального творчества. Среди новейших публикаций подобного рода – монография Р. А. Куренковой и Д. А. Никитиной, объединяющая феноменологический и герменевтический методы в исследовании проблем исполнительской интерпретации. Работа содержит обширный материал по истории музыкальной феноменологии и намечает практические пути создания методологических основ ее анализа.

Новаторский труд, основанный на применении феноменологического метода, представляет собой исследование М. А. Аркадьева «Фундаментальные проблемы музыкального ритма и “незвучащее”. Время, метр, нотный текст, артикуляция» (Аркадьев). Особую ценность работе придает ее энциклопедический характер, обусловленный ренессансным типом личности автора – философа, культуролога, искусствоведа, композитора,

дирижера, пианиста. Основные понятия Э. Гуссерля – интенциональность (творческая направленность сознания); интересубъективность (коммуникативная основа индивидуальных актов сознания); конституирование (творческая формообразующая активность сознания) – используются ученым для анализа структуры музыкальной речи с точки зрения исполнительских аспектов нотного текста. При этом феноменологический подход сочетается здесь с опорой на герменевтическую традицию в соответствии с линией философии Г. Г. Шпета². Возможности их объединения автор видит в нескольких направлениях: как в анализе и описании проблем интуиции фундаментальных структур музыки, так и в широком толковании понятия интерпретации, направленном на глубокое и всестороннее изучение музыкального текста.

Одной из перспективных идей данного исследования становится коммуникативный аспект восприятия новоевропейской музыки, повышенная языковая сложность которой способствует превращению традиционного слушателя академической музыки в «читателя-слушателя», обладающего богатым опытом изучения нотного текста. В этом смысле М. А. Аркадьев развивает идеи, выдвинутые Р. Ингарденом и М. Дюфреном о воспитании культурного слушателя, изучающего нотные тексты и партитуры произведений, анализирующего их (Аркадьев 34).

Среди современных публикаций назовем также статью Д. А. Ушаковой «Феноменологический метод в интерпретации музыкального произведения», посвященную триединству рационального, эмоционального и интуитивного в деятельности музыканта-исполнителя. Специфику данной работы определяет рассмотрение этих сфер в диалектическом взаимодействии, что дает возможность автору связать рациональную область сознания с эйдетическим типом

редукции; эмоциональную – с психологическим; интуитивную – с трансцендентальным.

В целом, разнообразие исследовательских ракурсов, объединяющих сферу музыкальной феноменологии, позволяет еще раз сказать о том, что данная область знания представляет собой не столько законченную теорию, сколько один из путей постижения смысла музыки, где существует множество развилок и ответвлений.

Есть в этой сфере определенные противоречия и «темные» места. Так, одним из них становится установка на «беспредпосылочный» анализ музыки. Но каким образом аналитик может нивелировать личный опыт и сумму знаний, полученных в стенах академического заведения? Какие усилия он должен предпринять, чтобы отказаться от «предвзятого взгляда» на изучаемый объект? Кто оценит степень его «беспредпосылочности»? Не исключено, что в данном случае речь может идти об относительной беспредпосылочности, позволяющей избирательно редуцировать тот или иной аспект знания о предмете в соответствии с выбранным ракурсом исследования. И вектор этого исследования может отнюдь не совпадать с генеральными путями академической науки, с традиционными представлениями, существующими в той или иной области знания. Выскажем гипотезу: подобная трактовка одного из ключевых концептов Гуссерля представляется особенно уместной в отношении российской науки, формировавшейся, как известно, в условиях быстро меняющихся политических реалий, с неизбежностью оказывавших влияние на все сферы жизни социума. Многолетнее пребывание искусствоведения под спудом официального канона не только в Советском Союзе, но и в странах социалистического лагеря, не могло не повлиять на постсоветские установки, освобождающие научную мысль от утвержденных стереотипов и догм. И в этом

смысле беспредпосылочность становится одним из важных факторов получения нового знания, свободного от идеологической или учебно-методической предвзятости. Это позволяет отчасти объяснить тот факт, что в известных нам современных зарубежных музыкально-феноменологических исследованиях, охватывающих широкий круг проблем, отсутствуют какие-либо упоминания о беспредпосылочности.

Несомненно и то, что феноменологический метод как качественный метод, ориентированный на понимание и поиск смыслов, обладает высокой степенью субъективности. Так, подчеркивая разнообразие феноменологического дискурса, американский музыковед Л. Феррара отмечает: «Одни феноменологи считают, что в наименьшей мере здесь позволительны синтаксические и справочный смыслы... Другие феноменологи показали, что они имеют в виду только “онтологические” смыслы... Однако отточенный феноменологический анализ заранее благоговеет перед человеческим элементом в музыке» (Ferrara 356–357). Обобщая все сказанное, попробуем в упрощенном виде показать основные различия в понимании того, что есть феноменологический метод в приложении к музыке. Для одних это новый аналитический инструмент, требующих от аналитика «отречения» от личного опыта в попытке познать сущностные качества музыки. Для других – это способ исполнительской интерпретации музыки, основанный на погружении в ее сущностные характеристики, для третьих – это аналитический инструмент познания слушательского восприятия.

В междисциплинарной парадигме

Все чаще и шире исследования в музыковедении стали носить междисциплинарный характер. В изучении самых демократичных жанров (песни и фортепианной пьесы) или в «высоких» жанрах оперы и симфонии понадобилось

объединение методов философии, культурологии и музыковедения. Процесс длительного накопления и анализа материала определил понимание того, что в универсальной природе музыкальных произведений открывается многообещающий культурологический потенциал. Взгляд на сочинения в междисциплинарной парадигме обнаруживает переплетение многих философских, культурологических и музыковедческих проблем. Для примера возьмем фортепианную миниатюру. Сквозь призму этого сверхпопулярного малого жанра высвечивается большой спектр искусствоведческих и культурологических проблем, позволяющий рассмотреть историю музыки, историю композиторских стилей и их эволюцию, векторы развития фортепианно-исполнительского и педагогического творчества, по-новому представляя процессы не только в жизни миниатюры, но в культуре в целом.

Каким же образом реализуются идеи феноменологии в приложении к фортепианной миниатюре?

Известно, что метод, предложенный Э. Гуссерлем, основан на использовании таких понятий, как редукция, эпохэ и горизонтность. При многослойности каждого из них, уточним, что редукция в самом общем плане связывается с идеей радикального сомнения Р. Декарта, предпринявшего «серьезную попытку отделаться от мнений, принятых ... некогда на веру» (335). Как пишет А. А. Мёдова, «начатая Декартом и поддержанная затем Кантом, в философии возникает линия новой трактовки разума в свете недоверия к нему. Не только чувства, но и разум может нас обманывать. Отсюда следует, что для этого разум и чувства должны быть самостоятельными, отдельными от нас сущностями» (22). Отказываясь от любых суждений в отношении предыдущего опыта, «вынося за скобки» любые предварительные мнения, исследователь пытается достигнуть адекватности взгляда на объект своего изучения.

Для фортепианной миниатюры – жанра, к которому музыковеды относятся с известным предубеждением, рассматривая его как «незначительное» явление художественной практики, редукция с точки зрения наиболее общих жанровых оснований может означать исследование данного феномена без каких-либо предвзятостей и ограничений, связанных с распространенными мнениями о его статусе в профессиональной среде. В таком случае термин «эпохэ» возможно трактовать как приостановку любых суждений о миниатюре, поскольку, описывая его содержание, сам Э. Гуссерль использовал такие метафоры, как «выключение», «заклучение в скобки», «подвешивание», «нейтрализация», «выведение из игры». Как пишет А. А. Медова, подобная метафорика «вызвана тем, что эпохэ предполагает процедуру, трудно поддающуюся вербализации: это не утверждение тезиса, но и не его отрицание, а именно его “снятие”, связанное с искусственным предприятием сомневаться в том, в чем обычно не сомневаются» (27). Таким образом «эпохэ» – это процесс, в ходе которого исследователь приостанавливает или воздерживается от всех своих суждений, предположений и предвзятостей относительно предмета изучения, чтобы иметь возможность воспринимать феномены такими, какие они есть.

Поясним свою мысль. Представления об «удельной весомости» того или иного жанра в композиторской практике издавна бытуют в музыкальной среде. Так, один из авторитетных редакторов музыкальных словарей Н. Слонимский выводит следующую «лексикографическую формулу» значимости жанров: «Для композиторов опера оценивается по высшему баллу, симфония стоит на втором месте, затем следуют камерная музыка, крупные фортепианные произведения, хоровая музыка, и в последней категории – песни» (326). Не будет преувеличением сказать о

том, что, подобно песне, фортепианная миниатюра занимает низовые позиции в предложенной иерархии³. Однако, несмотря на свой маргинальный статус, она представляет собой интереснейшее поле для изучения, синтезируя в своем смысловом поле философские, культурологические и музыковедческие грани всеобщего гуманитарного знания. Происходит это благодаря многогранному претворению в фортепианной миниатюре ее генерального принципа – «большое в малом» (Назайкинский), а также благодаря универсализму жанра, бытующего в различных сферах музыкальной практики. Так, одним из результатов нашего исследования, подкрепленного эмпирическими данными, становится тот факт, что миниатюра на протяжении более чем столетней истории представляет собой один из самых распространенных жанров в инструментальном творчестве, объединяя не только все слои музыкальной культуры – от любительской до профессиональной, но и всех ее «действующих лиц» – композиторов, исполнителей, слушателей как широчайшего круга людей, причастных к академической музыке (Говар).

Исследуя разноуровневое понятие редукции, следует сказать о том, что его трактовка в более узком смысле включает в себе переход от субъективного переживания музыки к ощущению ее бытийности, когда личное уходит на второй план и исследователю открывается мир «чистых» сущностей. В конкретном анализе отдельных сочинений их смысл раскрывается, в том числе, в своих музыкальных характеристиках. Но разница между музыковедческим и феноменологическим подходом нам видится в том, что первый основан скорее на объективном восприятии нотного текста, а второй направлен на сознание интерпретатора и слушателя в конкретном исполнительском акте.

В свете изучения феноменологических характеристик миниатюры необходимо уточнить также

понятие горизонтности как «свойства интенциональности сознания реализовываться в спектре возможных отсылок к потенциальностям сознания, принадлежащих самому этому переживанию, но активизируемых жизненным миром» (Мёдова 30).

Исследователь работ Э. Гуссерля И. Н. Инишев выделяет несколько взаимосвязанных ее форм: внутреннюю, внешнюю и универсальную. Внутренний горизонт включает в себе «предметные определения, которые актуально (то есть наглядно) не воспринимаются, однако в определенном смысле воспринимаются вместе с тем, что дано актуально» (6). Другими словами, внутренний горизонт – это тот комплекс средств выразительности произведения (мелодия, фактура, гармония, ритм и т.п.), который вызывает в сознании интерпретатора и слушателя актуальные рефлексии. Внешний горизонт характеризуется вычленением отдельного объекта из предметного окружения, актуально присутствующего в переживании сознания. Это выделение произведения из исторического жанрового контекста, из интонационного контекста эпохи и проч. Универсальный горизонт соединяет в себе «совокупность всех возможных объектов опыта и мотивационных связей или собственно мир» (там же).

Таким образом, пересечение различных фокусов исследования, отражающихся в разноуровневых понятиях редукции, горизонтности, интересубъективности, придает новый импульс работе, нацеленной на изучение фортепианной миниатюры как универсального феномена. Подобный взгляд позволяет рассмотреть миниатюру в различных ракурсах:

- как явление, объединяющее родственные сферы искусства;
- как предмет философского дискурса в аспекте представлений о микро-и макрокосмосе;
- как сугубо музыкальный феномен с ярко выраженными уникальными

свойствами, способный к передаче стилевого многоязычия XX–XXI вв.;

- как один из наиболее перспективных в коммуникативном отношении жанров современной академической музыки, коррелирующий с информационной эпохой по целому ряду параметров;
- как маркер российской истории, запечатлевший самобытность ее пути.

Все вышеизложенное позволяет утверждать, феноменологический метод выходит за рамки узкомузыковедческого подхода, открывая возможности междисциплинарных исследований в парадигме «всеобщей гуманитарной науки» (Степанов 13).

Результаты. Как показывает опыт, феноменологический метод в музыкальном искусстве – это приглашение к диалогу, к размышлению, попытка проникновения в сущность музыки, в сферы невидимого и неслышимого. Исследуя его содержательные особенности, следует принять во внимание еще и то обстоятельство, что этот метод в своем «чистом» виде остается недостижимым идеалом. Композитор, создающий произведение, исполнитель, его интерпретирующий, и слушатель, воспринимающий сочинение, объективно не в состоянии полностью отречься от предыдущего опыта, полученного ими в течение жизни. Аналогичные проблемы, связанные с применением феноменологического анализа, затрагивают и музыковедческую сферу деятельности: глубокое познание сочинения неотъемлемо от детального изучения нотного текста, биографии автора, времени создания этой музыки и причин ее появления, а также содержащегося в ней интонационного словаря.

Вместе с тем, в музыкальном искусстве есть некое живое вещество в понимании И. И. Земцовского, не поддающееся попыткам формализации. Определяясь набором средств художественной выразительности, оно создает феномен данного конкретного

музыкального произведения, отчасти измеряемых, отчасти – нет. И вот это другая, неизмеряемая, часть – в какой-то мере эзотерическая, в какой-то эфемерная – не позволяет до конца объяснить, что же это такое – феноменологический метод в музыкальном искусстве. Есть шансы показать его действие на примере одного музыкального произведения. А вот в отношении большого корпуса произведений сделать это гораздо сложнее. И здесь нужно перейти на такой уровень обобщения, который позволит увидеть в этом множестве единый процесс, единую линию. Увидеть, как какие-то процессы отмирают, а какие-то остаются незыблемыми, не подвластными времени. Способность «отключиться» от личного опыта, оценить сочинение как оригинальный художественный объект, обладающий собственной логикой и закономерностями, вызывающий в коллективном восприятии те или иные образы и ощущения – в этом, вероятно, и состоит высший смысл феноменологического метода в музыковедении.

Заключение. Нельзя не признать, что феноменологический метод открывает свои возможности в результате долгого профессионального пути, приобретенного универсального опыта и глубокого погружения в избранную тему. Умение окинуть тему исследования свежим взглядом, отчасти игнорирующим коллективный и личный опыт, – сложнейшая процедура, подвластная аналитику, понимающему суть феноменологического подхода. При этом способность «дистанцироваться» от существующих паттернов, объективно связанных с предшествующим опытом и образованием, представляет, с нашей точки зрения, новую психологическую установку, вне которой невозможно использовать феноменологический метод. В этих скрытых и явных противоречиях, в этом своеобразном раздвоении исследовательского взгляда проявляется

специфика метода музыкальной феноменологии, структуру которого невозможно упорядочить или представить в виде готовых схем. Имея в своем арсенале разнообразный инструментарий исследования музыки, аналитик сознательно отказывается от привычных методов, пытаясь найти в самой музыке те смыслы и закономерности, которые композитор зашифровал в звуках. Призыв Э. Гуссерля «назад к вещам» не только делает процесс поиска смысла музыкального сочинения увлекательным, во многом неожиданным и непредсказуемым, но и позволяет найти и увидеть то, что с помощью известной исследовательской оптики было недоступно. Во второй части статьи мы постараемся на практике показать его действие.

Список источников

Berger, Harris, Friedlind Riedel, and David Vanderhamm, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*. Oxford University Press, 2024.

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. doi:10.58860/ijsh.v3i9.238.

De Souza, Jonathan, Benjamin Steege, and Jessica Wiskus, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music*. Oxford University Press, 2023. doi:10.1093/oxfordhb/9780197577844.013.1.

Ferrara, Lawrence. *Philosophy and analysis of music: Bridges to music sound, form and reference*. USA, Greenwood Press, 1991.

Lochhead, Judith. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Theory and Practice. Music Theory Society of New York State*, vol. 11, 1986, pp. 9–13.

Аркадьев, Михаил. *Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция*. Lap Lambert Academic Publishing. 2012. 408 с.

Говар, Наталья. *Фортепианная миниатюра отечественных композиторов XX – первой четверти XXI веков как историко-культурный и художественный феномен*. 2024. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, диссертация доктора искусствоведения, 634 с.

Губский, Евгений, и др. редактор. *Философский энциклопедический словарь*. Москва, ИНФРА-М, 2006, 575 с.

Гуляницкая, Наталья. *Методы науки о музыке*. Москва, Музыка, 2009. 256 с.

Гуссерль, Эдмунд. *Картезианские медитации*. Москва, Академический проект, 2010, 229 с.

Гуссерль, Эдмунд. *Философия как строгая наука: сборник сочинений*. Новочеркасск, Сагуна, 1994, с. 101–126.

Декарт, Рене. *Метафизические размышления*. Москва, Госполитиздат, 1950, 715 с.

Дружкин, Юрий. «Песня как социокультурный феномен». *Обсерватория культуры*, № 3, 2010, с. 63–67.

Земцовский, Изалий. «Апология “музыкального вещества”». *Музыкальная академия*, № 2, 2005, с. 181–192.

Инишев, Илья. «Понятие мира в трансцендентальной и герменевтической феноменологии». *Вестник Томского государственного педагогического университета*, № 11, 2007, с. 5–10.

Косилова, Елена. «Феноменология музыкального понимания: случай рок-музыки». *HORIZON*, № 11 (2), 2022, с. 607–624.

Куренкова, Римма, и Дарья Никитина. *Феноменолого-герменевтическая интерпретация в музыкально-исполнительском искусстве*.

Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир, ВлГУ, 2017, 115 с.

Лосев, Алексей. «Музыка как предмет логики». Алексей Лосев. *Форма. Стил. Выражение*. Москва, Мысль, 1995, с. 187–315.

Мёдова, Анастасия. *Феноменология музыкального опыта*. Красноярск, СибГУ имени М. Ф. Решетнева, Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, 2021, 240 с.

Назайкинский, Евгений. «Поэтика музыкальной миниатюры». http://harmony.musigidunya.az/rus/archivere_ader.asp?s=1&xtid=193#top. Дата доступа 15 января 2024.

Орлов, Генрих. *Древо музыки*. Санкт-Петербург, Композитор, 2005, 440 с.

Разеев, Дмитрий. «Развитие феноменологии в России». *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, Т. 11, Выпуск 4, 2010, с. 152–160.

Слонимский, Николай. *Абсолютный слух*. Санкт-Петербург, Композитор, 2006, 424 с.

Сокол, Владимир. «Феноменология музыкального мышления». *Вестник Тюменского государственного университета. Серия «Философия»*, № 10, 2014, с. 93–101.

Степанов, Юрий. *Концепты: Тонкая пленка цивилизации*. Москва, Языки славянских культур, 2007, 248 с.

Ушакова, Дарья. «Феноменологический метод в интерпретации музыкального произведения». *Философско-культурологический журнал*, https://fki.lgaki.info/2021/07/01/феноменологический_метод_в_эстетиче/?ysclid=m7anlodf4e54174441. Дата доступа 16 января 2025.

Хайдеггер, Мартин. *Исток художественного творения: избранные работы разных лет*. Перевод с немецкого, комментарии и вступительная статья А. В.

Михайлова, Академический проект, 2008, 527 с.

References

Arkadev, Mihail. *Fundamental'nye problemy muzykal'nogo ritma i «nezvushashchee»: Vremya, metr, notnyi tekst, artikulyatsiya* [Fundamental Problems of Musical Rhythm and the "Non-Sounding": Time, Meter, Musical Text, Articulation]. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. (in Russian)

Berger, Harris, Friedlind Riedel, and David Vanderhamm, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*. Oxford University Press, 2024.

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. doi:10.58860/ijsh.v3i9.238.

De Souza, Jonathan, Benjamin Steege, and Jessica Wiskus, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music*. Oxford University Press, 2023. doi:10.1093/oxfordhb/9780197577844.013.1.

Descartes, René. *Metafizicheskie razmyshleniya* [Metaphysical Meditations]. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. Goslitizdat, 1950. (in Russian)

Druzhkin, Yuriy. "Pesnya kak sotsiokul'turnyi fenomen." ["Song as a Sociocultural Phenomenon."]. *Observatoria kul'tury*, no. 3, 2010, pp. 63–67. (in Russian)

Ferrara, Lawrence. *Philosophy and Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. Greenwood Press, 1991.

Govar, Natal'ya. Fortepiannaya miniatyura otechestvennykh kompozitorov XX – pervoi chetverti XXI vekov kak istoriko-kul'turnyi i khudozhestvennyi fenomen [The Piano Miniature of Russian Composers of the 20th – First Quarter of the 21st Century as a Historical, Cultural, and Artistic Phenomenon]. 2024. Rossiiskii nauchno-issledovatel'skii institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya

imeni D. S. Likhacheva, dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya. (in Russian)

Gubskiy, Yevgeniy, et. al. edit. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moskva, INFRA-M, 2006. (in Russian)

Gulyanitskaya, Natalya. *Metody nauki o muzyke* [Methods of the Science of Music]. Moskva, Muzyka, 2009. (in Russian)

Heidegger, Martin. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of the Work of Art]. Translated by A. V. Mikhailov, Akademicheskii proekt, 2005. (in Russian)

Husserl, Edmund. "Filosofiya kak strogaya nauka: Sbornik sochinenii." ["Philosophy as a Rigorous Science: Collected Works."]. *Saguna*, 1994, pp. 101–126. (in Russian)

Husserl, Edmund. *Kartezianskie meditatsii* [Cartesian Meditations]. Translated by V. I. Molshanov, Akademicheskii Proekt, 2010. (in Russian)

Inishev, Ilya. "Ponyatie mira v transtsendental'noi i germenevticheskoi fenomenologii." ["The Concept of the World in Transcendental and Hermeneutic Phenomenology."]. *Vestnik TGPU*, no. 11, 2007, pp. 5–10. (in Russian)

Kosilova, Yelena. "Phenomenologiya muzykal'nogo ponimaniya: sluchai rok-muzyki." ["Phenomenology of Musical Understanding: The Case of Rock Music."]. *Horizon*, vol. 11, no. 2, 2022, pp. 607–624. (in Russian)

Kurenkova, Rimma, and Darya Nikitina. *Fenomenologo-germenevticheskaya interpretatsiya v muzykal'no-ispolnitel'skom iskusstve: Uchebnoe posobie* [Phenomenological-Hermeneutic Interpretation in Musical Performance Art: A Textbook]. Vladimir State University, 2017, p. 115. (in Russian)

Lochhead, Judith. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Theory and Practice. Music Theory Society of New York State*, vol. 11, 1986, pp. 9–13.

Losev, Aleksey. "Muzyka kak predmet logiki." ["Music as an Object of Logic."]. *Forma*.

Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Mysl', 1995, pp. 187–315. (in Russian)

Medova, Anastasiya. *Fenomenologiya muzykal'nogo opyta [Phenomenology of Musical Experience]*. Reshetnev Siberian State University of Science and Technology, 2021. (in Russian)

Nazaikinskii, Yevgeniy. *Poetika muzykal'noi miniatyury [Poetics of the Musical Miniature]*. Harmony website, http://harmony.musigidunya.az/rus/archivere_ader.asp?s=1&txtid=193#top. Accessed 15 January 2024. (in Russian)

Orlov, Genrikh. *Drevo muzyki [The Tree of Music]*. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2005. (in Russian)

Razeev, Dmitriy. "Razvitie fenomenologii v Rossii." ["The Development of Phenomenology in Russia."]. *Vestnik Rossiiskoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, vol. 11, no. 4, 2010, pp. 152–160. (in Russian)

Slonimskii, Nikolay. *Absolyutnyi slukh [Absolute Pitch]*. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2006. (in Russian)

Sokol, Vladimir. "Fenomenologiya muzykal'nogo myshleniya." ["Phenomenology of Musical Thinking."]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya*, no. 10, 2014, pp. 93–101. (in Russian)

Stepanov, Yuriy. *Kontsepty: Tonkaya plenka tsivilizatsii [Concepts: The Subtle Film of Civilization]*. Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007. (in Russian)

Ushakova, Darya. "Fenomenologicheskii metod v interpretatsii muzykal'nogo proizvedeniya." ["The Phenomenological Method in the Interpretation of a Musical Work."]. *Filosofsko-kulturologicheskii zhurnal*. <https://fki.lgaki.info/2021/07/01/phenemenologisheskii>. Accessed 16 January 2025. (in Russian)

Zemtsovskii, Izaliy. "Apologiya 'muzykal'nogo veshchestva'." ["Apologia of the 'Musical Substance'."]. *Muzykal'naya akademiya*, no. 2, 2005, pp. 181–192. (in Russian)

¹ В настоящем исследовании понятия «феноменологический метод» и «феноменологический подход» используются как синонимы. Тем не менее, в последующих работах мы постараемся дифференцировать эти понятия.

² Как пишет Д. Н. Разеев, «своеобразие шпетовской феноменологии заключено в том, что он приходит к выводу о том, что классическая гуссерлевская аналитика предмета... неспособна полностью исчерпать феноменальную сущность вещи. Поэтому Шпет предлагает усовершенствовать классическое феноменологическое описание, добавив к нему еще одно измерение, касающееся "внутреннего смысла" предмета. ...Внутренний смысл предмета заключен в его "ради чего" (так, например, внутренний смысл топора заключен в его способности «рубить»). Задолго до Г. Г. Гадамера Шпет приходит к тому, что это "ради чего" вещи не может быть познано, но лишь только понято. Отсюда классическая феноменологическая установка должна быть дополнена герменевтической установкой, поскольку результаты феноменологического усмотрения, по мысли Шпета, являются не чем иным, как опытом интерпретации сознания, имеющего дело с внутренним смыслом вещи». Таким образом, «Шпет понимает герменевтику не как то, что существует наряду с феноменологией, но как то, что является неотъемлемой частью феноменологии». См. об этом: Разеев, Дмитрий. «Развитие феноменологии в России». *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, Т. 11, Выпуск 4, 2010, с. 154–155.

³ Косвенным подтверждением сказанному становится то, что первое научное исследование, посвященное фортепианной миниатюре, появляется в мировой практике лишь в 1997 году. См.: Зенкин, Константин. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва, МГК, 1997, 509 с.

Авторлар туралы мәліметтер

¹ **Соколова Алла Николаевна** – өнертану

ғылымының докторы, Адыгей

мемлекеттік университетінің өнер

институтының профессоры; Лихачев

атындағы мәдени және табиғи мұра

ғылыми-зерттеу институтының

Оңтүстік филиалының жетекші ғылыми
қызметкері (Ресей, Майкоп – Краснодар).

professor-sokolova@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7992-3902

Authors information

¹ **Sokolova Alla Nikolayevna** – Dr. Sci. (Art

History), Professor at the Institute of Arts of

the Adyghe State University, Leading

Researcher at the Southern Branch of the

Research Institute of Cultural and Natural

Heritage named after. D.S.Likhacheva (Russia,

Maykop – Krasnodar).

professor-sokolova@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7992-3902

Сведения об авторах

¹ **Соколова Алла Николаевна** – доктор
искусствоведения, профессор Института

искусств Адыгейского государственного

университета; ведущий научный

сотрудник Южный филиал научно-

исследовательского института

культурного и природного наследия им.

Д.С.Лихачёва (Россия, г. Майкоп –

Краснодар).

professor-sokolova@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7992-3902

Авторлар туралы мәліметтер

² **Говар Наталья Алексеевна** – өнертану

ғылымының докторы, Гнесин атындағы

Ресей музыка академиясының профессоры

(Ресей, Мәскеу).

nataliagovar@mail.ru

ORCID: 0009-0009-7459-0465

Authors information

² **Govar Natalia Alekseevna** – Dr. Sci. (Art

History), Professor of the Gnessin Russian

Academy of Music (Russia, Moscow).

nataliagovar@mail.ru

ORCID: 0009-0009-7459-0465

Сведения об авторах

² **Говар Наталья Алексеевна** – доктор
искусствоведения, профессор Российской

академии музыки им. Гнесиных (Россия,

Москва).

nataliagovar@mail.ru

ORCID: 0009-0009-7459-0465

ҚАЗАҚСТАН КАМЕРАЛЫҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ АСПАПТЫҚ АНСАМБЛЬДЕРІ: ТАРИХИ-ТАЛДАМАЛЫҚ ШОЛУ

Аңдатпа: Қазіргі Қазақстанның камералық ансамбльдік музыкасы – композиторлардың жанрлық және тембрлік әртүрлілікке деген тұрақты қызығушылығына толы академиялық мәдениеттің көпқабатты және мазмұнды құбылысы. Зерттеудің мақсаты – ХХ–ХХІ ғасырлардағы қазақ композиторларының камералық музыка жанрында аспаптық ансамбльдердің дамуын тарихи-аналитикалық тұрғыда қарастырып, олардың жанрлық және тембрлік әртүрлілігін анықтау. Зерттеуде тарихи-аналитикалық және теориялық әдістер пайдаланылды. Дуэт, трио, квартет, квинтет секілді әртүрлі ансамбльдік формаларды, сондай-ақ дәстүрлі емес аспаптық құрамдарды қамтитын көптеген композиторлардың шығармалары қарастырылды. Ұлттық композиторлық ойлау жүйесінің эволюциясын бейнелейтін жанрлық ерекшеліктер мен тембрлік басымдылықтар анықталды.

Орындаушылық және педагогикалық тәжірибеде ең орнықты жанр – фортепианомен қатар скрипка, виолончель және үрмелі аспаптарға арналған дуэттер екені айқын. Сонымен қатар, домбыра мен қобыз сияқты қазақтың ұлттық аспаптарына арналған шығармалар – дәстүрлі де, заманауи эксперименттік үлгіде де белсенді даму жолында. Трио, квартет және квинтет жанрлары тембрлік палитраны кеңейтуге, классикалық формалар мен ұлттық интонацияларды біріктіруге бағытталған тенденцияларды көрсетеді.

Алайда жазылған шығармалардың көптігіне қарамастан, олардың біршамасы әлі де кеңінен танымал емес және сирек орындалады. Бұл композиторлық шығармашылық пен орындаушылық тәжірибе арасындағы алшақтықты аңғартады. Көбінесе бұл жағдай ноталық материалдың шектеулі қолжетімділігімен, орындаушылардың хабардарлығының аздығымен немесе кей жағдайда сәтсіз композициялық шешімдермен байланысты. Дегенмен, осындай шығармалардың өмірге келуінің өзі музыкалық өнердің дамуын білдіретін маңызды құбылыс. Көп жағдайда бұл шығармалар белгілі орындаушылар мен ұстаздардың бастамасымен дүниеге келіп жатады, бұл композиторлық үдеріс пен педагогикалық-орындаушылық саланың өзара байланысын дәлелдейді.

Зерттеудің жаңалығы – қазіргі қазақстандық ансамбльдік музыкадағы камералық мұраларды жүйелеу, көпшілікке беймәлім, бірақ көркемдік құндылығы жоғары шығармаларды анықтау, сондай-ақ жаңашыл бағыттарды айқындау. Бұл еңбектің орындаушыларға, педагогтарға, композиторларға және зерттеушілерге практикалық маңызы зор.

Түйінді сөздер: камералық-аспаптық музыка, дуэт, трио, квартет, композитор, ансамбльдік құрам.

Дәйексөз үшін: Акпарова, Галия. «Қазақстан камералық музыкасының аспаптық ансамбльдері: тарихи-талдамалық шолу». *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, 34–58 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-3. (Орысша)

IRSTI 18.41.45

UDK 78.087

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-3

Galiya Akparova ¹¹ Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana)

INSTRUMENTAL ENSEMBLES IN KAZAKHSTAN'S CHAMBER MUSIC: A HISTORICAL AND ANALYTICAL REVIEW

Abstract: Chamber ensemble music of contemporary Kazakhstan represents a multilayered and rich phenomenon within academic culture, characterized by composers' consistent interest of in genre and timbral diversity. The aim of the study is to provide a historical and analytical overview of the development of instrumental ensembles in the chamber music of Kazakhstani composers of the 20th and 21st centuries, and to identify the genre and timbral diversity of this repertoire. The study employed historical-analytical and theoretical methods. Works by a significant number of composers are examined, covering a wide range of ensemble forms, including duets, trios, quartets, quintets, as well as unconventional instrumental combinations. The study identifies genre-specific features and timbral priorities that reflect the evolution of national compositional thinking.

The duet has emerged as the most stable form in both performance and pedagogical practice, particularly for violin, cello, and wind instruments with piano. The repertoire involving Kazakh traditional instruments – such as the *dombra* and *kobyz* – is actively expanding, embracing both traditional and experimental sonic approaches. The genres of trio, quartet, and quintet demonstrate a tendency toward expanding the timbral palette and synthesizing classical forms with national intonational elements.

However, despite the significant number of composed works, many remain little-known and rarely performed, indicating a gap between compositional output and performance practice. This is generally due to limited availability of sheet music, lack of awareness among performers, and, in some cases, unsuccessful compositional decisions. Nevertheless, the very emergence of these works highlights an important trend in the development of musical art. In many cases, their creation is driven by the efforts of educators and prominent performers, confirming the two-way relationship between the compositional process and the pedagogical-performance sphere.

The novelty of this study lies in the systematic classification of chamber repertoire, identification of lesser-known but valuable works, and the presentation of innovative trends in contemporary Kazakhstani ensemble music. The research holds practical value for performers, educators, composers, and music scholars.

Keywords: chamber-instrumental music,
duet,
trio,
quartet,
composer,
ensemble formation.

Cite:

Akparova, Galiya. "Instrumental Ensembles In Kazakhstan's Chamber Music: A Historical And Analytical Review." *Eurasian Science and Arts*, vol. 1, no. 16, 2025, pp. 34–58. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-3. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.45

УДК 78.087

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-3

Галия Акпарова¹¹Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана)**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА: ИСТОРИКО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР**

Аннотация: Камерная ансамблевая музыка современного Казахстана представляет собой многослойное и насыщенное явление академической культуры, в котором прослеживается устойчивый интерес композиторов к жанровому и тембровому разнообразию. Цель исследования – провести историко-аналитический обзор развития инструментальных ансамблей в камерной музыке казахстанских композиторов XX–XXI веков, выявить жанровое и тембровое разнообразие. Применены историко-аналитический и теоретический методы. Озвучены произведения значительного числа композиторов, охватывающие широкий спектр ансамблевых форм: дуэты, трио, квартеты, квинтеты, а также нестандартные инструментальные сочетания. Выявлены жанровые особенности и тембровые приоритеты, отражающие эволюцию национального композиторского мышления.

Наиболее устойчивым в исполнительской и педагогической практике стал дуэт, особенно для скрипки, виолончели и духовых инструментов с фортепиано. Активно развивается репертуар с участием казахских народных инструментов – домбры и кобыза – как в традиционном, так и в экспериментальном звучании. Жанры трио, квартета и квинтета демонстрируют стремление к расширению тембровой палитры, синтезу классических форм с национальными интонациями.

В то же время при значительном количестве написанных сочинений, многие из них остаются малоизвестными и практически не исполняются, что указывает на разрыв между композиторским творчеством и исполнительской практикой. Как правило, это связано с ограниченной доступностью нотного материала, недостаточной информированностью исполнителей, а иногда и с неудачными композиционными решениями. Тем не менее сам факт появления этих произведений отражает важную тенденцию развития музыкального искусства. Во многих случаях импульсом к их созданию становится деятельность преподавателей и ярких исполнителей, что подтверждает двустороннюю связь между композиторским процессом и педагогико-исполнительской сферой.

Новизна исследования заключается в системной классификации камерного наследия, выявлении малоизвестных, но ценных произведений и освещении новаторских тенденций в современной казахстанской ансамблевой музыке. Работа представляет практическую ценность для исполнителей, педагогов, композиторов и исследователей.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, дуэт, трио, квартет, композитор, ансамблевый состав.

Для цитирования:

Акпарова, Галия. «Инструментальные ансамбли в камерной музыке Казахстана: историко-аналитический обзор». *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, с. 34–58. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-3. (На русском)

Введение. Камерно-инструментальная музыка в Казахстане, как одно из направлений академического композиторского творчества, представляет собой важную часть национальной музыкальной культуры. Несмотря на наличие значительного количества произведений, созданных в жанре камерной инструментальной музыки, многие из них остаются вне активного концертного и педагогического обращения. При этом отсутствуют комплексные научные работы, охватывающие ретроспективный и аналитический обзор эволюции ансамблевого жанра в Казахстане. Также не представлена в достаточной мере систематизация вклада композиторов в становление и развитие ансамблевых форм, включая использование казахских народных инструментов в академической музыкальной традиции.

Актуальность темы обусловлена отсутствием целостного научного обзора, отражающего историческую динамику и жанрово-инструментальное разнообразие камерно-ансамблевой музыки казахстанских композиторов. Систематизация материала и выявление репертуарных тенденций служат важной основой для дальнейшего изучения и популяризации национальной академической музыки.

Таким образом объектом исследования является камерно-инструментальная музыка казахстанских композиторов, а предмет исследования – инструментальные составы и жанровое разнообразие дуэтных и ансамблевых форм в их творчестве. Целью статьи является комплексный историко-аналитический обзор инструментальных ансамблей в камерной музыке Казахстана XX–XXI веков, с акцентом на систематизацию жанровых форм, инструментальных составов и выявление устойчивых тенденций развития в академической музыкальной культуре страны. Задачи исследования: проанализировать развитие ансамблевого жанра в Казахстане, систематизировать

дуэтные и ансамблевые произведения по жанрам и инструментальным составам, а также выявить особенности включения народных инструментов в академическую музыкальную традицию.

В статье используется теоретический и историко-аналитический метод исследования, каждый из которых был практически реализован в ходе анализа инструментальных ансамблей в казахстанской камерной музыке XX–XXI веков. Теоретический метод использован для определения основных понятий, жанровых характеристик и тембровых признаков камерно-инструментальных ансамблей. Он позволил систематизировать материал по типам составов (дуэт, трио, квартет, квинтет и нестандартные ансамбли), определить устойчивые и развивающиеся формы, а также вычленили их структурно-композиционные особенности на примерах казахстанского репертуара.

Историко-аналитический метод был реализован в поэтапном изучении развития ансамблевых форм, начиная с 1930-х годов до современности. На основе анализа дат создания, тематических ориентиров, инструментального состава и авторской стилистики прослежена эволюция жанра в контексте национальной музыкальной культуры. Особое внимание уделено роли ранних сочинений (Е. Брусилловский, А. Жубанов, М. Тулебаев) как основателей камерного направления, а также выявлены тенденции обновления жанра у современных авторов (А. Абдинуров, А. Жайым и др.).

В связи с этим представляется целесообразным опереться на фундаментальные исследования, посвященные вопросам истории и типологии камерной инструментальной музыки. Методологической базой данной статьи служат работы зарубежных ученых: Л. Раабен «Камерная инструментальная музыка первой половины XX века (1890–1917, 1917–1945) страны Европы и Америки», Л. Гаккель «Камерная музыка:

явления и проблемы, Декабрьские лекции», Н. Катанова «Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра», Л. Царегородцева «Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано».

Л. Раабен в своей фундаментальной работе «Камерная инструментальная музыка первой половины XX века» раскрывает панораму развития жанра в странах Европы, Америки и СССР. Подход автора к анализу стилевых направлений, жанровых трансформаций и инструментальных решений стал методологическим ориентиром при осмыслении казахстанского камерного репертуара, особенно в сопоставимом историко-культурном контексте. Опора на исследование Н. Катановой «Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра» позволила уточнить структуру анализа дуэтов для двух фортепиано, определить принципы жанровой классификации и особенности композиторского письма в мультиклавирных ансамблях.

Работы Л. Гаккель и Л. Царегородцевой были использованы для интерпретации художественных функций камерных форм, выявления особенностей ансамблевого взаимодействия, а также оценки роли исполнительского фактора в становлении камерного жанра.

Практическая реализация обозначенных методов нашла отражение в системном обзоре произведений казахстанских композиторов, в сопоставлении инструментальных решений, жанровой направленности и тембровых стратегий в ансамблевом письме. Выявленные тенденции позволили рассматривать инструментальные ансамбли как важную и динамичную сферу национального композиторского мышления.

Научная новизна исследования определяется отсутствием комплексных обобщений по данной тематике, а также выявлением ранее не систематизированных произведений и

жанровых форм казахстанского камерно-инструментального ансамблевого творчества.

Источниковой основой для формирования номенклатурного списка камерно-инструментальных сочинений казахстанских композиторов XX–XXI веков послужили материалы сборников научных статей и биографических очерков. В частности, использованы данные из трёхтомного издания «Композиторы Казахстана. Творческие портреты» (составитель Н. С. Кетегенова, ответственный редактор А. Нусупова), сборника «Родному вузу – наш талант: выпускники-композиторы» (составитель Н. Кетегенова), а также сведения из кандидатской диссертации В. Недлиной «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий», где систематизированная таблица с указанием жанров, инструментальных составов и дат создания сочинений современного периода.

Обзор литературы.

Фундаментальными трудами в области камерно-инструментального ансамбля являются, прежде всего, исследования музыковеда И. Польской. В её монографии «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» рассматриваются ключевые проблемы, связанные со спецификой музыкального ансамбля и формированием ансамблевой культуры, в частности – камерного ансамбля. Основные аспекты анализа охватывают теоретико-культурологический, историко-социальный, жанрово-системный, психолого-коммуникативный, эстетико-категориальный и пространственно-мизансценический уровни. Её же статья «Генезис и эволюция камерно-ансамблевых жанров» представляет собой краткое изложение ключевых положений исторической концепции развития ансамблевой культуры и камерного ансамбля, разработанной автором ранее в монографическом исследовании. В данной работе изложена авторская модель

исторического развития инструментальной ансамблевой культуры в музыке XVII–XX веков, в которой прослеживается трансформация жанровых форм, типологических признаков и культурно-эстетических функций камерного ансамбля в различные исторические периоды.

Исследования, посвящённые камерно-инструментальному ансамблю, представлены в музыковедении различных стран. Так, например, в узбекской музыковедческой литературе важным трудом является монография Т. Головянц «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана», в которой рассматриваются этапы становления и особенности развития данного жанра в национальном контексте.

Интерес представляет и одно из более ранних исследований – монография М. Тер-Симонян «Камерная инструментальная ансамблевая музыка Армении», в которой прослеживается процесс формирования жанра в Армении от его зарождения до 1960-х годов. Особое внимание автор уделяет произведениям 1940–1950-х годов, выделяя ансамбли этапного значения, такие как Струнный квартет Э. Мирзояна, Фортепианное трио А. Бабаджаняна, Фортепианный квинтет Э. Оганесяна.

Среди других значимых исследований по теме камерно-инструментального ансамбля можно отметить диссертацию О. Дадашевой «Камерно-инструментальная музыка Туркменистана: проблемы эволюции, стиль, язык», а также работу Т. Дапквашвили «Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства», в которой акцент сделан на исполнительскую специфику жанра.

Обзор камерно-инструментального жанра в творчестве казахстанских композиторов представлен в ряде статей отечественных музыковедов, а также в таких фундаментальных исследованиях, как труд В. Недлиной «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на

рубеже XX–XXI столетий». Ранее данной теме уделяла значительное внимание Г. Котлова, чьи работы остаются важным источником по вопросам эволюции камерной музыки в Казахстане.

Обсуждение. В истории развития камерно-инструментального жанра Казахстана каждое направление ансамблевой музыки обрело свою индивидуальную траекторию становления. Среди множества форм особое место занимает жанр *дуэта*, ставший наиболее устойчивым и востребованным в композиторской и исполнительской практике. Это объясняется тем, что дуэт одна из наиболее мобильных форм ансамблевой практики. Дуэт отличается компактностью состава, гибкостью тембровых сочетаний и высокой исполнительской доступностью, что обусловило его широкое распространение в концертной и педагогической сферах.

Дуэты скрипки и фортепиано являются наиболее распространённой и устойчивой формой камерного творчества казахстанских композиторов. Популярность этого состава объясняется как традицией европейской академической школы, так и выразительным потенциалом скрипки, органично сочетающейся с фортепиано.

Ранние опыты в этом жанре датируются 1940–1950-ми годами и принадлежат таким авторам, как Е. Брусиловский («Боз айгыр», сюита из четырёх частей для скрипки и фортепиано, 1954), А. Жубанов («Ария», 1945), М. Тулебаев («Мелодия», 1942; «Колыбельная», 1942; «Поэма», 1943; «Размышление», 1956), К. Мусин («Прелюдия», 1943), К. Кужамьяров («Уйгурский танец», 1948), В. Великанов (циклы пьес, 1947–1957), Г. Жубанова («Элегия», 1951; Вариации на темы Абая, 1952), Тен Чу («Размышление», 1955). Эти сочинения заложили основы исполнительского и методического репертуара, и некоторые из них до сих пор сохраняют актуальность.

Особое место занимают произведения, получившие широкое распространение в профессиональной исполнительской среде: «Поэма» М. Тулебаева, финал сюиты «Боз айгыр» Е. Брусиловского, «Ария» А. Жубанова и «Элегия» Г. Жубановой. Они прочно вошли в концертный и учебный репертуар, став образцами лирико-драматического высказывания в камерном жанре.

С 1950-х годов наблюдается жанровое и стилистическое разнообразие скрипичных дуэтов. Композиторы обогащают традиционную форму новыми жанровыми моделями – поэмой, фантазией, рапсодией, программной пьесой. Примером служат «Поэма» Г. Жубановой (1960), Кюй «Сары-Арка» А. Бычкова (1962), «Фантазия» и «Поэма» Т. Базарбаева (1973), «Рапсодия» Б. Дальденбаева (1979), «Сказка» и «Скерцо» В. Новикова (1976), сочинения И. Масимова «Элегия» и «Уйгурский танец» (1963), «Размышление» и «Экспромт» (1969) М. Койшибаева, и «Фантастическая поэма» (1969) К. Мусина. Эти произведения отражают стремление к образной насыщенности, программности, интонационной связи с национальными источниками.

В период с 1980-х годов по настоящее время жанр сохраняет свою актуальность и востребованность. Продолжается работа в направлении соединения традиционных и современных элементов. Среди авторов этого этапа – С. Апасова («Волнение», 1989), Тен Чу («Триптих», 1982), В. Новиков («Мимолётности», 1988), К. Кужамьяров (Три пьесы: Ария, Простой вальс, Движение, 1989), А. Раимкулова («Пьеса», 1998), А. Абдинуров («Концертштюк», «Серпер» переложение кюя Курмангазы, «KZ»), А. Меттус (Романс (2004), «Экспромт» (2005)), Г. Узенбаева («Казахские кюи», 2011), Д. Останькович («Ильдико», 2014). Эти сочинения демонстрируют разнообразие подходов – от национально-

стилизованного до концептуально-экспериментального.

Таким образом, скрипичный дуэт в казахстанской музыке прошёл путь от продолжения классических традиций до формирования индивидуальных композиторских решений, вобравших в себя как западноевропейский опыт, так и национальные интонационные ресурсы.

Камерные сочинения **для духовых и ударных инструментов** в ансамбле с фортепиано формируют особое тематическое и звуковое пространство, играющее заметную роль в развитии казахстанской камерной традиции. Несмотря на то, что в первые десятилетия отечественной композиторской школы количество таких дуэтов было сравнительно невелико, они уже тогда демонстрировали стремление к расширению тембровых и выразительных возможностей камерного ансамбля. К числу первых произведений можно отнести: Д. Мацуцин («Танец» кларнета и фортепиано, 1945), Г. Гризбил (Две пьесы для трубы и фортепиано, «Восточная песня» для кларнета и фортепиано (1956)), Е. Рахмадиев (Пьеса для кларнета и фортепиано, 1952).

Начиная со второй половины XX века, в казахстанской музыке нарастает тенденция к активному освоению духовых и ударных тембров. В этот период появляются яркие сочинения: Сюита для трубы и фортепиано (1961), Сюита для гобоя и фортепиано (1962), Два романса для гобоя и фортепиано (1963) Н. Мендыгалиева; Скерцо для трубы и фортепиано (1964) Е. Брусиловского; Скерцо для трубы и фортепиано (1965) Е. Рахмадиева; Две пьесы для трубы и фортепиано, Две пьесы для флейты и фортепиано (1968), Элегия для гобоя и фортепиано (1972) Г. Жубановой; Три пьесы для трубы и трёх валторн (1967) Б. Баяхунова; Романс для трубы и фортепиано (1971) Ж. Дастановой; Сюита для тромбона и фортепиано в трёх частях (1967) А. Романова и др. Эти произведения закладывают основу для формирования устойчивого репертуара, в котором духовые

инструменты получают сольную трактовку и рассматриваются как равноправные партнёры фортепиано.

С 1980-х годов наблюдается устойчивый рост интереса композиторов к созданию камерной музыки с участием духовых и ударных инструментов. Эта тенденция обусловлена как развитием исполнительской школы, так и стремлением к тембровому обогащению ансамблевой фактуры. Особое внимание уделяется инструментам с яркими сольными характеристиками – флейте, гобою, трубе, тромбону, тубе и фаготу.

В 1980-1990-е годы Александр Романов обращается к созданию пьес и циклов для духовых инструментов с фортепиано. В его творчестве представлены сюиты для трубы, гобоя, фагота, тубы, флейты, валторны, а также сочетания с менее традиционными ансамблями – флейта и валторна, труба и валторна, тромбон и туба или фагот. Композитор активно использует форму сюиты и цикла, исследуя выразительные возможности духовых тембров и демонстрируя индивидуальный подход к выбору инструментального материала.

Наряду с А. Романовым, значительный вклад в развитие камерной музыки для духовых инструментов внесла Б. Кыдырбек. Её сочинения отличает стилистическое разнообразие и изобретательный подход к инструментальной фактуре. Среди наиболее ярких – пьесы и циклы для флейты, гобоя, тубы, волынки и трубы, созданные в 1980–2000-е годы: «Юмореска» для флейты и фортепиано, «Романс» для гобоя и фортепиано, «Скерцо» для гобоя и фортепиано, «Языческая пляска» для тубы и фортепиано, «Абыз ата» Пьеса для волынки и фортепиано, «Хайроллаға тарту» цикл для флейты и фортепиано 1-2 тетради, «Серікбай» пьеса для трубы и фортепиано.

Разнообразие репертуара также дополняется произведениями других авторов: С. Апасова (Пьеса для флейты и

фортепиано, 1983; Пьеса для тромбона и фортепиано, 1989), В. Новиков (Три пьесы для флейты и фортепиано, 1982), Б. Аманжол (Двенадцать пьес для флейты и фортепиано, 1982; «Күй» для ударной установки и фортепиано, 1984; Обработка кюя Даулеткерейя «Түркмен күйі» для вибратона и фортепиано, 1989), В. Стригоцкий-Пак (Кюя для тромбона и фортепиано, 1986; «Элегия» для тромбона и синтезатора, 1989), А. Раимкулова (Пьесы для флейты и фортепиано, 1999) и другие произведения.

Таким образом, формируется значительный пласт камерного репертуара, отражающий тембровое многообразие духовых и ударных инструментов и подтверждающий стремление композиторов к обновлению выразительных средств в рамках камерно-инструментального жанра.

Камерная музыка **для виолончели и фортепиано**, несмотря на относительно ограниченное количество сочинений, занимает заметное место в истории казахстанского композиторского творчества. Известно, что в 1930-1940-е годы к данному инструментальному составу обращается К. Кужамьяров («Элегия», 1938; «Анданте», 1949). С конца 1950-х до конца 1970-х годов наблюдается заметная активизация интереса композиторов к виолончельному дуэту. Виолончель всё более осмысливается как перспективный инструмент в художественном и педагогическом плане. Однако, несмотря на художественную ценность созданных в этот период произведений, они в большинстве своём не получили широкого распространения в исполнительской практике. Повышение интереса к данному инструменту частично связано с деятельностью виолончелиста Джамбула Баспаева, начавшейся в 1955 году, которая стимулировала появление новых сочинений. Тем не менее, эти усилия не привели к устойчивому включению виолончельных дуэтов в постоянный репертуар.

В этот период создаются произведения, отражающие стилистическое разнообразие и жанровые поиски: «Импровизация» и «Экспромт» М. Сагатова (1959), «Поэма» К. Кумысбекова (1960), «Поэма» Г. Жубановой (1967), «Романс» и «Ноктюрн» Н. Мендыгалиева (1965), «Диалог» А. Бычкова (1969), «Поэма» Ж. Дастенова (1966), «Вариации» Ж. Турсунбаева (1972) и другие.

Среди перечисленных сочинений особое место занимает «Поэма» Кенжебека Кумысбекова, которая получила устойчивое признание в академическом музыкальном пространстве. В отличие от многих произведений, оставшихся вне активного репертуара, это сочинение продолжает исполняться в рамках конкурсов, фестивалей и учебных программ. Его существование в различных транскрипциях свидетельствует о высокой художественной значимости и универсальности произведения.

С 1980-х годов развитие виолончельного дуэта продолжается, расширяя жанровую палитру. Появляются новые сочинения: «Романс и танец» К. Кужамьярова (1981), «Рисунки» – две пьесы (1985) и «Женщине, которая смотрит на звезды» Б. Аманжолы (2004), «Импровизация №2» М. Сагатова (1989), «Романс» А. Меттуса (1993), «Элегия» Л. Жумановой (2005), «Шабьт» А. Абдинурова (2016) и другие сочинения. Некоторые из этих произведений остаются слабо представленными в концертной практике, однако представляют художественный интерес и потенциальную ценность для исполнительской сферы.

В казахстанской практике практически отсутствует устойчивое развитие дуэта для *контрабаса и фортепиано*. Одним из немногих примеров является Сюита для контрабаса и фортепиано в двух частях, а также Сюита №1 (обе – 1985) А. Романова, в которых раскрываются выразительные возможности низкорегистрового инструмента в камерной среде.

Формирование *казахстанской альтовой школы* неразрывно связано с творческой и педагогической деятельностью Я. Фудимана, благодаря которой активизировалось создание оригинального репертуара для альты. Именно в этот период появляются первые значимые сочинения, отражающие интерес композиторов к тембровым возможностям инструмента. Среди них – «Мелодия» (1964) и «Поэма-импровизация» (1972) В. Новикова, «Рапсодия» Д. Лившица (1970), Три пьесы К. Кужамьярова (1976), а также «Романс», посвящённый М. Тулебаеву, А. Бестыбаева (1976). Эти сочинения заложили основу для формирования специализированного камерного репертуара для альты в национальной музыкальной культуре.

В последующие десятилетия появляются новые произведения, отражающие развитие жанра: «Элегия» (2001) и «Керуен» (2007) С. Туяковой, пьеса Л. Жумановой для альты и виолончели (1994), пьеса Н. Нуридина для альты с фортепиано (2018). Эти сочинения демонстрируют устойчивый интерес композиторов к расширению выразительных возможностей альты, к освоению лирико-эпического и национально-стилизованного начала в камерной музыке.

В творчестве современных казахстанских композиторов отчётливо прослеживается стремление к расширению выразительного арсенала, что находит своё отражение прежде всего в области темброво-звуковой организации. Поиск оригинального звукового пространства ведёт к активному экспериментированию с инструментальным составом камерных ансамблей. В результате появляются произведения с нетрадиционными сочетаниями, включающими как акустические, так и электронные инструменты. Среди них – дуэты для тромбона и синтезатора, шынырау и гитары, окарины и фортепиано, что свидетельствует о стремлении композиторов к обновлению

камерного жанра посредством расширения тембровых возможностей: В. Стригоцкий-Пак «Преображение» для тромбона и синтезатора (1986), «Элегия» для тромбона и синтезатора (1989); А. Сагат «Предчувствия» пьеса для кларнета и альты (1989); Б. Аманжол «Женщине, которая смотрит на звезды, дуэт для скрипки и виолончели» (2004); А. Раимкулова Пьеса для виолончели и компьютера «Душа шамана» (1999); А. Кушербаев «Жан анам» для шыңырау и гитары (2006), «Қуаныш вальсі» для окарина и фортепиано (2009), «Сен келсең» для окарина и фортепиано (2009); Т. Нильдикешев «Туманное течение грёз» для кобыза и виолончели (2015) и другие сочинения.

В 60-е годы XX века композиторы Казахстана начинают обращаться к жанру **фортепианного дуэта**. Ранними произведениями в данном жанре являются Концертный вальс для двух фортепиано Евгения Брусиловского (1964), Казахская рапсодия для двух фортепиано Анатолия Бычкова (1965) и Концертино для двух фортепиано В. Рождественского (1967).

Интерес к фортепианному дуэту со стороны композиторов вызван в связи с тем, что на концертную эстраду вышли известные солисты, объединившись в дуэты. Самым ярким на то время стал дуэт Марины Вартанян и Людмилы Зельцер. Дуэт М. Вартанян и Л. Зельцер был первым коллективом, концертирующим на постоянной основе. Для данного состава написано немного произведений.

Позже появляются и другие сочинения: С. Апасова «Оркестр игрушек» для двух фортепиано (1983), «Час пик» сюита для двух фортепиано (1989); А. Исакова Пьеса для двух фортепиано «Балбраун» (1981), Б. Кыдырбек «Лирикалық шегініс» дивертисмент для двух фортепиано (1982), «Балғабек» дивертисмент для двух фортепиано (1982), «Жалғыздық», дивертисмент для двух фортепиано (1984); С. Еркимбеков Концертный дуэт для двух фортепиано, Г. Узенбаева Вариации для двух фортепиано

(1985), К. Дуйсекеев Рапсодия для двух фортепиано (1987), Б. Баяхунов Серенада для фортепиано в четыре руки (1991), А. Раимкулова Концертная пьеса для двух фортепиано «Самгау» (2003), А. Абдинуров «Folk On-line», концертино для двух фортепиано (2011).

Некоторые из этих сочинений прочно вошли в концертный и конкурсный репертуар. К числу часто исполняемых произведений относятся А. Исаковой, С. Еркимбекова, К. Дуйсекеева, Г. Узенбаевой и А. Абдинурова. Эти сочинения отличаются ярко выраженной образностью, выразительной фактурой и высокой исполнительской привлекательностью, что делает их востребованными в академической и сценической практике.

Большинство фортепианных дуэтов, сформировавшихся в исполнительском искусстве Казахстана, имеют временный, преимущественно студенческий характер. Как правило, ансамбли организуются в процессе обучения в музыкальных учебных заведениях с целью участия в концертах, конкурсах и фестивалях. Однако по окончании учебы подобные дуэты, за редким исключением, не продолжают свою концертную деятельность.

В отдельных случаях наблюдается практика объединения профессиональных пианистов, уже состоявшихся как сольные исполнители. Тем не менее, подобные коллективы также, как правило, существуют непродолжительное время. Это обусловлено рядом объективных факторов: высокой трудоёмкостью репетиционного процесса, необходимостью специальной подготовки сцены и настройки инструментов.

Несмотря на перечисленные трудности, в отечественной практике имеются примеры успешного и заметного существования фортепианных ансамблей. Среди них можно отметить дуэт сестёр Аптекарь-Айнагуловых, а также коллективы «Vivat» и «Samgau», внесшие вклад в

развитие камерной фортепианной исполнительской культуры Казахстана.

Несмотря на то, что данная разновидность фортепианного жанра представлена не в многочисленных образцах, он во многом определил дальнейшие тенденции в развитии казахстанского композиторского творчества и исполнительского мастерства.

В контексте развития ансамблевых форм особое значение приобретает становление жанра *ансамблевой сонаты* – одной из наиболее содержательных и гибких форм камерного музицирования, позволяющей композиторам реализовать широкую палитру выразительных средств в рамках академической традиции. В академической музыке Казахстана жанр ансамблевой сонаты получает всё большее внимание, охватывая разнообразные инструментальные составы и демонстрируя устойчивое развитие. На раннем этапе наибольшее внимание уделяется сонате для скрипки и фортепиано. Одним из первых произведений этого жанра стала соната К. Мусина (1946), посвящённая генералу И. Панфилову, которая ознаменовала собой начало становления отечественной традиции камерной сонаты. К числу ранних образцов также относятся соната К. Кужамьярова (1949), соната Б. Байкадамова (1953), соната Т. Базарбаева для виолончели и фортепиано (1959).

С 1960-х годов жанр сонаты расширяет свои границы: появляются сочинения для виолончели, альты, кларнета, трубы и других инструментов. Среди них – Т. Базарбаев (Соната для виолончели и фортепиано, 1959), М. Сагатов (Соната для виолончели и фортепиано, 1961), Б. Байкадамов (Соната для скрипки и фортепиано, 1962), Ж. Турсунбаев (Соната для альты и фортепиано, 1973), О. Несипханов (Соната для кларнета (in B) и фортепиано, 1976), Б. Аманжолов (Соната для скрипки и фортепиано, 1977), М. Рахимбаев (Соната для виолончели и фортепиано, 1971) и др.

В дальнейшем наблюдается стремление к новизне, поиски в соотношении «жанр – инструментальный состав». Возникают сонаты для фортепиано и духовых инструментов (кларнетом, трубы). Характерен также выбор в качестве солирующих альт, орган, виолончель. В. Миненко Соната для скрипки и фортепиано в 3-х частях, посвящена Иосифу Когану (1981), Соната для контрабаса и фортепиано (1987), Соната для виолончели и фортепиано, посвящена Джамбулу Баспаеву (1992); А. Романов Соната для трубы с фортепиано в 3-х частях (1981), Соната для кларнета и фортепиано №1 в 3-х частях (1983), Соната для кларнета и фортепиано №2 в 3-х частях (1983), Соната для гобоя и фортепиано в 3-х частях (1984); С. Ромашенко Соната для скрипки и фортепиано (1982); Г. Узенбаева Соната для скрипки и фортепиано (1984); В. Новиков Соната-партита для виолончели и фортепиано (1990); Г. Жубанова Соната для скрипки и фортепиано в 3-х частях (1992); Б. Баяхунов Соната «Два портрета Бетховена» для фортепиано и литавр (1991); С. Апасова Соната для альты и фортепиано (1989), О. Хромова «Бетпак – Дала» соната-притча для виолончели и фортепиано в 3-х частях (2010); А. Жайым Соната для кларнета и фортепиано (2011), Соната для виолончели и фортепиано (2011).

Разнообразие тембровых решений и жанровых интерпретаций позволяет рассматривать казахстанскую камерную сонату как самостоятельное и значимое явление, вобравшее в себя черты классической формы, национальной интонационной традиции и индивидуального авторского стиля.

Одним из значимых векторов развития казахстанской академической камерной музыки является интеграция народных инструментов в сферу профессионального композиторского творчества. Особая роль в этом процессе принадлежит Ахмету Жубанову, который инициировал внедрение системы нотного обучения исполнителей на казахских

инструментах и стоял у истоков создания Оркестра казахских народных инструментов. Как подчёркивают У. Джумакова и Н. Кетегенова, Жубанов предвидел потенциал оркестра в исполнении не только фольклорной, но и классической музыки, а также будущих сочинений казахстанских композиторов (14).

Техническое переоснащение инструментов – домбры, кобыза и других – стало необходимым этапом в этом процессе: были усовершенствованы мензуры, расширен диапазон, добавлены перне. Эти изменения позволили использовать народные инструменты в оркестровой и камерной практике. Однако модернизация повлияла на аутентичность звучания, что вызвало критику со стороны сторонников традиционного исполнительства. Как отмечала У. Джумакова, «европейская концертная практика “перевернула” эстетические нормы традиционных жанров. Новый этап развития внес такие свойства, как виртуозность, стабильность формы, чисто инструментальный способ передачи содержания. Для традиционных жанров казахской музыки такие изменения были весьма существенными. Был осуществлён “перенос” из одной исполнительской традиции в другую» (111).

Несмотря на это, модифицированные инструменты стали полноправными участниками академического камерного жанра. Наибольшее развитие получили дуэты с участием прима-кобыза и домбры.

Становление новых образно-звуковых возможностей кобыза в академической музыке прослеживается в творчестве М. Тулебаева (Лирический танец для кобыза (скрипка) и фортепиано, 1945), А. Жубанова («Көктем» для кобыза и фортепиано, 1951; «Күй» для кобыза и фортепиано, 1951; Романс для кобыза и фортепиано, 1952; Пьеса на народную тему для кобыза и фортепиано, 1952), М.Койшибаева («Романс» для кобыза и

фортепиано, 1952; «Весенний танец» для кобыза и фортепиано, 1953; «Омір гүлі» для кобыза и фортепиано, 1954), С. Мухамеджанов («Көңілді күйі» (Размышление) пьеса для кобыза (скрипки), 1957), Д. Мацуцина (Пьеса для кобыза и фортепиано, 1954).

Произведения из сборника «5 пьес для кобыза и фортепиано» (1944) Ахмета Жубанова, «Романс», «Ария», «Вальс», «Көктем» и «Жез киік», сыграли важную роль в формировании репертуара для кобыза-примы. «Көктем», в исполнении народной артистки Фатимы Балгаевой принесла ей вторую премию на III Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Берлине в 1951 году. Указанные пьесы звучат как в оригинальных версиях для скрипки, так и в переложениях для кобыза и виолончели, что подтверждает их устойчивое положение в исполнительском репертуаре и универсальность музыкального материала.

В процессе формирования академического репертуара для домбры важное значение имеют миниатюры, созданные композиторами специально для исполнения в дуэте с фортепиано. В частности, в сборник Х. Тастанова, наряду с десятью этюдами, вошли такие пьесы, как «Мелодия», «Романс», «Би» (Танец) и «Фантазия», представляющие собой ранние образцы камерной музыки для домбры с фортепианным сопровождением. Эти сочинения предназначены не только для концертного исполнения, но и имеют методическую направленность, способствуя расширению исполнительских возможностей национального инструмента в академической среде. Как подчеркивала В. Дернова «пьесы различны по характеру, жанровой основе и используемым средствам выразительности. «Би» – целиком выдержан в традициях национальной инструментальной культуры, «Мелодия» и «Романс» имеют явно ощутимые черты, идущие от русской классической музыки, в «Фантазии» названные стилистические свойства

находятся в непосредственном взаимодействии» (84).

«Музыка для домбры, по словам музыковеда В. Дерновой, представлена еще меньшим количеством названий. Объясняется это тем, что домбра располагает богатейшей классикой народных кюев, и все концертирующие домбристы посвящают свою жизнь собиранию и изучению этих неисчерпаемых богатств. Специально же написанное представляет собою только педагогический репертуар для обучения по нотам» (84).

Формирование академического и учебного репертуара сопровождалось необходимостью адаптации традиционных инструментов к условиям профессионального музыкального образования. Начало систематического обучения на модернизированных версиях домбры и кобыза в Алма-Атинской государственной консерватории сопровождалось острой нехваткой соответствующего нотного материала. Этот дефицит стал стимулом для композиторов к созданию новых оригинальных пьес, ориентированных на академическое исполнительство. Среди таких произведений можно выделить: С. Мухамеджанов («Нәзік гүл», 1958), Л. Хамиди («Юмореска», «Песня без слов», «Романс», «Полька», 1960–1963), Ж. Тезекбаев («Сон и Явь», 1975), Е. Хусаинов («Романс», 1976) и др.

Постепенное вхождение народных инструментов в академическое искусство открыло новые выразительные горизонты. С 1980-х годов композиторы активно экспериментируют с составами, включая новые разновидности казахских инструментов: саз сырнай, шыңырау, кыл-кобыз, окарину. Возникают оригинальные дуэты: Б. Баяхунов («Поэма» для кыл-кобыза и фортепиано, 1982), Б. Дальденбаев («Күй толғау» для кобыза и фортепиано, 1983), В. Миненко («Сюита» для кобыза и фортепиано, 1984), А. Романов («Сюита» для домбры с фортепиано №1, 1988), Б. Аманжол (Три пьесы для кобыза

примы и фортепиано, 1997), Б. Кыдырбек («В ритме Курмангазы», пьеса для домбры и фортепиано, 1998; «Туған мекен» пьеса для кобыза примы и фортепиано, 2011), А. Кушербаев («Солай болсын» и «Қуанамын» для саз сырнай и фортепиано, «Мазақтама» для шыңырау и фортепиано, 2006 и др.), Д. Останькович («Степные напевы» для кобыза и фортепиано, 2008), А. Жайым («Сағыныш» для альта (переложение произведения для кыл-кобыза) и фортепиано, 2015).

Таким образом, активное включение казахских народных инструментов в сферу академической камерной музыки стало не только фактором художественного обновления жанра, но и важным шагом в укреплении связи между традиционной культурой и современным музыкальным образованием.

Дуэт как жанровая форма в казахстанской камерной музыке прошёл эволюционный путь от классической модели к многообразию современных форм. На разных этапах преобладали различные инструментальные сочетания, однако устойчивый интерес к скрипке, виолончели, духовым и народным инструментам прослеживается на всём протяжении развития жанра. Активное вовлечение казахских традиционных инструментов в академическую среду, а также использование новейших технологий и нестандартных тембров превратили дуэт в площадку для художественного поиска и новаторских решений.

Таким образом, жанр дуэта в казахстанской камерной музыке демонстрирует устойчивое развитие на протяжении всего XX–XXI веков. В его эволюции прослеживаются три основные тенденции: освоение европейских моделей, включение казахских народных инструментов и поиск новых тембровых решений, включая электронные и нестандартные сочетания. Несмотря на ограниченную концертную практику ряда произведений, жанр сохраняет актуальность в педагогике, а также

представляет интерес для дальнейшего композиторского освоения.

Трио в творчестве казахстанских композиторов

Определенным этапом в освоении камерно-инструментального жанра в Казахстане стало написанное в 1932 году Трио для кларнета, флейты и фортепиано Д. Мацуцина, одно из ранних ансамблевых произведений камерно-инструментального жанра в Казахстане. Композитор использовал в качестве тематической основы для своей композиции кюи Курмангазы и Даулеткерейя, соединив их с жанрами и формами европейской музыкальной культуры.

Начало фортепианному трио и квинтету в Казахстане было положено сочинениями русских авторов С. Шабельским и М. Скорульским, написавшими в годы войны к 100-летию со дня рождения Абая – Фортепианное трио «Памяти Абая» С. Шабельского и одночастный фортепианный квинтет М. Скорульского. Оба произведения основаны на песнях Абая, отчего в свое время они получили одобрение музыкальной общественности и, несмотря на трудные военные годы, были исполнены.

К периоду с 1920-е – середина 1950-х годов можно отнести следующие произведения: Д. Мацуцин «Узбекская песня» для кларнета, флейты и фортепиано (1932), Сюита на казахские темы для струнного трио (1936); М. Тулебаев Колыбельная песня для струнного трио (1944), «Размышление» для скрипки, кобыза и фортепиано (1956), С. Шабельский «Трио памяти Амангельды» (1944), «Трио памяти Абая» (1945); К. Кужамьяров Фортепианное трио на уйгурскую народную песню «Бу чинар» (1948); Т. Базарбаев для виолончели, валторны и фортепиано (1955), «Ак кайын» фортепианное трио (1957); М. Иванов-Сокольский «Патетическое фортепианное трио (посвященное Герою советского союза Маншук Маметовой)» (1956).

На этапе становления казахстанской камерно-инструментальной музыки в рамках жанра трио происходит понимание специфики инструментального состава, освоение канонических инструментальных тематизма и особенностей композиционной структуры, характерной для западноевропейского трио. Следование классическим образцам было вполне закономерным явлением на фазе становления жанра в республике.

Послевоенный период отмечен интенсивным развитием жанра камерно-инструментального ансамбля. В эти годы к жанру трио обращаются М. Мангитаев «Караторгай» фортепианное трио (1962), Т. Кажгалиев «Фортепианное трио (1967), Ж. Дастенов «У могилы Абая» фортепианное трио (1972), М.М.Иванов-Сокольский Танец девушек для струнного трио и Патетическое трио, посвященное Герою Советского Союза М.Маметовой.

В конце 70-х-80-е годов к созданию ансамблевой камерно-инструментальной музыки примкнуло новое поколение композиторов. Их сочинения характеризует неустанный поиск, как в сфере нового содержания, так и способов его воплощения: Трио для скрипки, виолончели и фортепиано С. Еркимбаев (1975), Триптих для кларнета, фагота и фортепиано О. Несипханов (1977), Ж. Тезекбаев Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1976), Б. Дальденбаев «Амангельди сарбаздары» для домбры, фортепиано и ударных (1977) и другие сочинения.

С 1980-х годов для отечественного камерно-ансамблевого искусства характерна расширенная трактовка инструментов, необходимая для получения новых звуковых возможностей. В эти годы написаны: Трио для фортепиано, скрипки и виолончели С. Мухамеджанова (1981), пьеса для флейты, кларнета и фортепиано «Ақ Бота» Б. Кыдырбек (1980), «Три рассказа» для фортепианного трио Ж. Дастенова (1981), «Патетическое трио», посвящённое 40-летию начала Великой Отечественной войны А. Исаковой (1981),

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Н. Мендыгалиева (1982), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано в 3-х частях «Памяти Ю.Шапорина» Г. Жубановой (1986), Две пьесы для трио духовых (1986), «Портрет» для гобоя, кларнета и фортепиано (2002), Скерцо для трио духовых (2007) В. Стригоцкого-Пак, Фортепианное трио Т. Мухамеджанова (1982), «Из Абая» триптих для баса, виолончели и фортепиано В. Новикова (1988), Канон для скрипки, альты и фортепиано А. Меттуса (1988), «A way to nothing» (Дорога в никуда), трио для флейты, виолончели, баяна *Bayan and per percussion* О. Хромовой (2002), Трио «Кероглы» для фортепиано, скрипки и виолончели А. Жайыма (2004), Трио «Дала нақыштары» для фортепиано, скрипки и виолончели А. Токсанбаева (2009), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано А. Сагата, (1988) и другие. В конце XX века и в начале XXI века наблюдаются поиски новых тембровых сочетаний.

Композиторское наследие в жанре Трио, в основе которого лежат классическо-романтические традиции музыкального искусства, не столь объемно, но оно представляет собой значительное явление в истории казахской академической музыки. В жанре трио распространены следующие составы: фортепианное трио и трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Встречаются и другие составы. К примеру, Трио для баяна, флейты, виолончели Серикжана Абдинурова, обработка кюя Махамбет «Жайық асу» для кобыза-примы, синтезатора и фортепиано Бахтияра Аманжолова, «Бақытжан» пьеса саксофона, альты и фортепиано Балнур Кыдырбек.

Жанр трио в казахстанской академической музыке представляет меньший удельный вес по сравнению с дуэтами. Жанр трио в камерной музыке Казахстана сформировался в ходе поступательного освоения классических образцов и дальнейшего расширения выразительных средств. Особенности развития включают тематическую опору на

фольклор, расширение состава (в том числе за счёт народных и духовых инструментов), а также стилистическое разнообразие. Количественно жанр представлен менее широко, чем дуэт, однако играет важную роль в становлении ансамблевой культуры. Репертуар требует дальнейшего осмысления, исполнительской популяризации и стилистической систематизации.

Отражением этой эволюции в исполнительской культуре служит деятельность Государственного ансамбля Forte Trio, основанного в 2013 году пианистом, педагогом, профессором Тимуром Урманчиевым. Коллектив в классическом составе – фортепиано, скрипка и виолончель – представляет устойчивую форму камерного ансамбля, которая получила активное развитие в казахстанской музыкальной культуре лишь в последние десятилетия.

Репертуар ансамбля охватывает широкий стилистический диапазон: от барочной и классической музыки до произведений современных авторов. Особое место в концертной практике коллектива занимают сочинения казахстанских композиторов, что способствует популяризации национальной камерной музыки как внутри страны, так и за её пределами. Благодаря высокому профессионализму участников, Forte Trio уверенно представляет отечественное искусство на международной сцене, укрепляя позиции жанра трио в современной исполнительской традиции Казахстана.

Жанр квартета в творчестве композиторов Казахстана

Уже в начальный период формирования национальной композиторской школы Казахстана жанр струнного квартета начинает привлекать внимание авторов как выразительное средство камерного музицирования, способное объединить элементы западноевропейской традиции с казахским мелодико-интонационным началом.

Первые образцы квартетной музыки отличались обращением к народным истокам, лирико-жанровой направленностью и стремлением к освоению основ многоголосной фактуры на материале песенно-инструментального фольклора.

Согласно исследованию Г. Котловой, одним из ранних опытов в области ансамблевой музыки в Казахстане является квартетная обработка А. Затаевича «Четыре казахские песни» (1932), выполненная в переложении для Государственного квартета четырехструнных домр под управлением Г. Любимова. В 1934 году композитор адаптировал две пьесы из сборника «Песни Казахстана» – «Жыршы әні» и «Қара торғай» – для струнного квартета. Эти сочинения представляют собой образцы раннего этапа в становлении национального квартетного репертуара, в которых проявляется органичное сочетание мелодической выразительности с прозрачной многоголосной фактурой. Так, В. Дернова отмечала, что «для пьесы «Қара торғай» характерна мелодическая рельефность всех четырех голосов... многоголосие прозрачно и столь естественно, что образует с песней одно органическое целое» (Котлова, 187).

Характерной чертой становления жанра струнного квартета в казахстанской музыке является тесная связь с обработками народного материала. Значительный вклад в развитие этого направления внес Е. Брусиловский, создавший ряд произведений, активно исполнявшихся в радиофонде. Одним из первых оригинальных произведений в данном жанре стал «Казахский квартет» (1936) Б. Ерзаковича, представляющий собой четырёхчастный цикл на основе народных мелодий. Именно это сочинение, по мнению В. Дерновой, «перешагнуло границы простой обработки» и стало важным шагом к формированию полноценного ансамблевого жанра (44). В 1948 году Б. Ерзакович вновь обращается к

жанру квартета, продолжая линию народно-песенного тематизма.

Период с 1920-х по середину 1950-х годов ознаменовался появлением целого ряда сочинений, расширивших и обогативших квартетную палитру казахстанской музыки. Среди них – Фантазия для струнного квартета (1944) М. Тулебаева, Сюита для струнного квартета (1944) С. Шабельского, Сюита на казахские темы в пяти частях (1950) Л. Хамиди, Струнный квартет (1948) В. Великанова, квартетная сюита «В родном колхозе» (1950) К. Кужамьярова.

Особо следует отметить цикл произведений Е. Брусиловского: Сюита на казахские темы (1944), Струнный квартет на казахские темы (1946) и Поэма о жизни (1951). Эти сочинения демонстрируют прогрессивное освоение формальной структуры и тематического развития, основанного на фольклорной интонации. Интерес к жанру проявил также К. Мусин, написавший Струнный квартет №1 (1949) и №2 (1954) на основе казахских народных песен. Наряду с ними были созданы Струнный квартет (1953) А. Бычкова, Сюиткой (1953) С. Шабельского и Струнный квартет Тен Чу (1955).

В этом ряду особое место занимает Струнный квартет №1 Газизы Жубановой, первая часть которого была написана в 1952 году. Струнный квартет в виде циклической композиции возник не сразу. Созданные Г. Жубановой в семидесятые годы *Andante* и финал воспринимаются как логическое продолжение первой части. На сегодняшний день квартет занимает прочное место в репертуаре Государственного струнного квартета им. Г. Жубановой, а также исполняется другими профессиональными и студенческими ансамблями, что подтверждает его устойчивую ценность в национальной исполнительской практике. Струнный квартет эволюционировал в республике медленно, так как требовал большой исполнительской культуры, сложной техники, высокого мастерства

инструменталистов и даже широкого круга подготовленных слушателей.

В середине 60-х годов по инициативе заведующего кафедрой камерного ансамбля Алма-Атинской консерватории Р. Кацмана создается на базе кафедры струнный квартет, что стимулировало развитию квартетного исполнительства и композиторского творчества в данном жанре.

К этому жанру европейской музыки обращаются композиторы старшего и среднего поколения. Е. Брусиловский создает Струнный квартет (1973) и Две пьесы для струнного квартета (1967); Т. Базарбаев Струнный квартет «Памяти Ихласа» (1975), Ж. Дастенов Струнный квартет (1976), М. Сагатов Сюита, для струнного квартета (1962), Б. Баяхунов Струнный квартет (1962) и Пять пьес для струнного квартета (1979); Н. Газизов Струнный квартет (1963), Д. Ботбаев Струнный квартет «Аяжан» (1964) и струнный квартет «Көктем кеші» (1965), В. Миненко Струнный квартет в 3-х частях (1968), Т. Кажгалиев Струнный квартет (1968), Т. Мынбаев Струнный квартет (1970), О. Джанияров Струнный квартет (1970), Б. Аманжол Струнный квартет (1979); Т. Мухамеджанов Струнный квартет №1 (1978), Т. Мынбаев Струнный квартет (1978); Б. Кыдырбек «Бауырымды еске алу», струнный квартет в 3-х частях (1977), А. Бестыбаев Концерт на монограмму «В.Ес.Т.» для струнного квартета (1977) и др.

Владимир Новиков, один из немногих казахстанских композиторов, обратившихся к жанру струнного квартета более двух раз, является автором Струнного квартета (1966), Квартета-сюиты на казахские темы №2 (1969), Третьего квартета (1973), Квартета-сюиты (1976) и Четвёртого квартета (1989). Его квартетное наследие стало новой ступенью в развитии жанра и внесло весомый вклад в формирование казахстанской камерной традиции.

Начиная с 1980-х годов, творческие поиски казахстанских композиторов в

области струнного квартетного жанра приобретают всё большую жанрово-стилевую и тематическую многоплановость. В этот период продолжается активная работа над развитием квартетной музыки, что отражает стремление авторов к освоению новых выразительных средств и форм, включая нормы сонатного письма, а также к содержательному обновлению жанра через обращение к национальному интонационному материалу.

Среди произведений этого периода можно отметить: Сюиту для струнного квартета на казахские народные темы Б. Ерзаковича (1980), Квартет №2 «Памяти комсомольцев Казахстана» (1980) и Квартет №3 (1987) А. Меирбекова, Струнный квартет в шести частях О. Несипханова (1980), Струнный квартет №2 Т. Мухамеджанова (1982), Пьесы для струнного квартета (1983) и Казахские кюи для струнного квартета (2011) Г. Узенбаевой, Струнный квартет А. Исаковой (1984), Струнный квартет В. Стригоцкого-Пака (1987), Струнный квартет А. Сагата (1995), Струнный квартет Т. Тлеухана (1996), Вариации на тему немецкой народной песни (1996), Элегию (2003), Три пьесы (2005) и Сюиту «На лугу» (2006) для струнного квартета А. Метгуса, Струнный квартет №2 в трёх частях Г. Жубановой (1991), Струнный квартет (1997) А. Раимкуловой, Postscriptum (2002) О. Хромовой, «Пять послесловий» Б. Баяхунова (2003), «Прелюдия и fuga» Т. Нильдикешева (2004), BDF – квартет в четырёх частях Б. Кыдырбек (2010), «Fuga и постлюдия» С. Апасовой (2011), а также Цикл пьес «Қоңыр жел» М. Романовой-Останькович (2014).

Эти сочинения отражают устойчивую тенденцию к обновлению жанра струнного квартета, демонстрируя расширение тембровых и выразительных возможностей камерного ансамбля, а также углубление индивидуальных стилистических подходов в контексте национальной композиторской школы. Богатство творческих решений воплощается в разнообразных квартетных

композициях. Активности квартетного творчества содействует возникновение в 1988 году Государственного струнного квартета имени А. Жубанова. Квартет ведет активную концертную деятельность, пропагандируя произведения казахстанских композиторов.

Наряду со струнным квартетом в казахстанской музыке есть композиции для квартета духовых и смешанных инструментов, что свидетельствует о расширении тембрового и жанрового диапазона камерного искусства. Среди примеров: Е. Брусиловский «Увертюра» для квартета медных духовых (1962), Две пьесы для квартета деревянных духовых (1962), Четыре квартета для духовых инструментов (1963); Т. Мынбаев Квартет для тромбонов (1970); Б. Аманжолов Четыре обработки казахских мелодий для флейты, скрипки, альты и виолончели (1973), Т. Мухамеджанов Вариации для голоса, флейты, виолончели и фортепиано (1973-1977); С. Апасова Вальс для квартета духовых инструментов (1979-1983); А. Васильев «Интермеццо» для квартета духовых (1977), А. Меирбеков Вариации для скрипки, альты, виолончели и фортепиано (1979); О. Хромова Пасхальный метафразис» (на псалмы Давида) для сопрано, гобоя, виолончели и фортепиано (2001); С. Абдинуров Квартет для скрипки, виолончели, фортепиано и домбры с голосом (1990), А. Абдинуров «Trombo Zhez Qwartet», пьеса для квартета тромбонов (2012); А. Ершова Пьеса «Струны шамана» для виолончели, горлового пения, бубна и электроники (2014).

Жанр квартета в казахстанской академической музыке отличается многоплановостью и исторической устойчивостью. На начальном этапе преобладали обработки народного материала, в дальнейшем – оригинальные сочинения с разнообразной тематикой. Струнный квартет стал основной формой, однако наблюдается рост интереса к смешанным и духовым составам. Важным стимулом развития стало создание

Государственного струнного квартета имени Г. Жубановой. Жанр продолжает развиваться, сохраняя потенциал для композиторского и исполнительского роста.

Квартетное творчество Казахстана в своём историческом развитии предстаёт жанром динамически процессуальным и прогрессирующим до сих пор. Освоив общеевропейские и национальные традиции, и вобрав в себя веяния времени, он лишь со временем выявил свою истинную природу. Композиторы Казахстана создали значительные образцы квартетов, ставшие «благодатной почвой» для возникновения новых ярких образцов в творчестве музыкантов всех поколений, которые явились весомым вкладом в мировое музыкальное пространство.

На сегодняшний день в Казахстане функционируют струнные квартеты различного уровня – от государственных коллективов до камерных инициативных ансамблей. Некоторые из них работают на официальной институциональной основе, как, например, Государственный струнный квартет имени Газизы Жубановой. Многие же действуют в рамках независимых или региональных проектов, сохраняя при этом собственную творческую индивидуальность и формируя уникальный репертуар, в том числе с акцентом на произведения казахстанских авторов.

Наряду с государственными ансамблями активно развиваются инициативные коллективы, образованные на базе театров, филармоний и учебных заведений. Ярким примером является струнный квартет при Государственном театре оперы и балета «Астана Опера», созданный в 2022 году по инициативе первой скрипки оркестра театра – Багдата Амирханова. Коллектив демонстрирует высокое исполнительское мастерство и активно работает над формированием концертного репертуара, включающего сочинения отечественных композиторов.

Особое место в современном камерном пространстве занимает Kazakh Quartet, базирующийся в Астане.

Руководителем и художественным вдохновителем ансамбля выступает Багдат Абильханов. Одним из приоритетов деятельности квартета является продвижение современной казахстанской академической музыки: в концертных программах регулярно исполняются произведения таких авторов, как Арман Жайым, Артык Токсанбаев и других современных композиторов.

Другим примером, демонстрирующим устойчивую динамику развития камерного исполнительства, является коллектив Mavridis Quartet (ранее – GATOV Quartet), возникший на базе Казахского национального академического театра оперы и балета имени Абая. Несмотря на институциональную принадлежность, ансамбль функционирует как самостоятельный творческий проект. Основное внимание коллектив уделяет популяризации академической музыки посредством тщательно выстроенных, концептуально обоснованных программ, в которые входят как классические, так и современные казахстанские сочинения.

Таким образом, деятельность таких ансамблей, как квартет при «Астана Опера», Kazakh Quartet и Mavridis Quartet, свидетельствует о многогранности и устойчивости развития струнного квартета в современной музыкальной культуре Казахстана. Эти коллективы не только демонстрируют высокий профессиональный уровень и интерпретационную зрелость, но и активно способствуют продвижению национального композиторского творчества в формате камерного исполнительства.

Жанр квинтета в камерно-инструментальной музыке композиторов Казахстана

Квинтет в казахстанской камерно-инструментальной музыке, в отличие от дуэта, занимает довольно скромное место. Начало фортепианному трио и квинтету в Казахстане было положено сочинениями русских авторов С. Шабельским и М. Скорульским, написавшими в годы

войны к 100-летию со дня рождения Абая – Фортепианное трио «Памяти Абая» С. Шабельского и одночастный фортепианный квинтет М. Скорульского. Оба произведения основаны на песнях Абая, отчего в свое время они получили одобрение музыкальной общественности и, несмотря на трудные военные годы, были исполнены.

Количество произведений подобного рода весьма ограничено. За период с 1910-х – до 70-х годов XX века создано весьма немного квинтетов. В их числе – квинтеты М. Скорульского (2-й фортепианный квинтет на темы Абая Кунанбаева), Ж. Дастанов (Вариации для фортепианного квинтета), Б. Баяхунова (Три пьесы для трубы и трех валторн, Прелюдия, хорал и фуга для квинтета духовых), М. Сагатова (Поэма для квинтета струнных, флейты, литавр, рояля «Диалоги»), Д. Лифшица (Квинтет для кларнета и струнного квартета) и других композиторов Казахстана.

Необходимо отметить наиболее яркое произведение этих годов – поэму для квинтета струнных, флейты, литавр, рояля «Диалоги» М. Сагатова (1973).

Представляем список квинтетов, написанных в период с 1940-х по 1970-е годы:

Композитор	Произведение	Год создания
М.Скорульский	2-й фортепианный квинтет на темы Абая Кунанбаева	1943
Ж.Дастанов	Вариации для фортепианного квинтета	1967
Б.Баяхунов	Три пьесы для трубы и трех валторн	1967
Б.Баяхунов	Прелюдия, хорал и фуга для квинтета духовых	1967
Х.Тегерменджиди	Струнный квинтет	1973
М.Сагатов	Поэма для квинтета струнных, флейты, литавр, рояля «Диалоги»	1973

Д.Лифшиц	Квintет для кларнета и струнного квартета	1975
----------	---	------

Наличие жанра квинтета (а также секстета) в казахстанской академической музыке свидетельствуют о начале овладения искусством создания сочинений для больших инструментальных исполнительских составов, что в тот период являлось важной задачей для казахстанской композиторской школы.

Начиная с 1980-х годов, в казахстанской музыке наблюдается тенденция к росту числа произведений в жанре квинтета. Это связано с усилившимся интересом к камерным ансамблевым формам в исполнительском искусстве. Композиторы создают квинтеты для различных составов: фортепианный квинтет, квинтеты для деревянных и медных духовых инструментов, а также оригинальные ансамбли с участием народных инструментов (жетыген, саз-сырнай, шан-кобыз, ударные).

Среди значимых сочинений этого периода – Фортепианный квинтет Н. Мендыгалиева (1981); Фортепианный квинтет Т. Мухамеджанова (1984); Брасс-квинтет для двух труб, валторны, тромбона и тубы А. Бестыбаева (1986) и Брасс-квинтет А. Исаковой (1990); духовые квинтеты А. Романова Два «Настроения» (1989); Три пьесы для четырёх труб с фортепиано (1989); «Печаль» и «Радость» для двух труб, валторны и фортепиано (1990); Квинтет для медных духовых инструментов на темы песен Абая (1994) О. Джаниярова; «Шашу» пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов (2003), «Hi-Fi Камажай» пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов (2011), «Молдабайдың әні» пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов (2017), «On-line Аналайын» пьеса для квинтета медных духовых инструментов (2017) А. Абдинурова; «Траурный кюй» для брасс квинтета (2004), «Бетбұрыс сәті» дивертисмент для квинтета деревянных духовых (2005) Б. Кыдырбек; «Отель Сюлли» квинтет для деревянных

духовых инструментов (посвящение С. Калмыкову) (2004), «Инсталляция в черно-золотом» квинтет для флейты, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (Посвященное Дж. Моррисону) О. Хромовой; «Ақ сиса» для квинтета деревянных духовых (2005) А. Бестыбаева; «Вечерняя мелодия» для духового квинтета (2005) А. Меттуса; Квинтет для фортепиано и струнных (2009), «Күй шашу» для пяти фортепиано (2011) А. Жайыма; Сонатина для духового квинтета (2011) В. Стригоцкого-Пака.

Среди перечисленных произведений в жанре квинтета прозвучало сочинение Армана Жайыма «Күй шашу» для пяти роялей (2011), написанное по просьбе народной артистки РК Жанин Аубакировой к 20-летию Независимости Республики Казахстан. Премьера состоялась 9 декабря 2011 года в Центральном концертном зале «Казахстан» (г. Астана) в исполнении студентов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Произведение представляет собой фортепианный квинтет в нестандартном составе и имеет свою исполнительскую историю. По словам автора, исполнение сопровождалось техническими трудностями, связанными с расстоянием между роялями и необходимостью координации действий внутри ансамбля. Подобный опыт работы с многорояльным составом ранее уже имел место на фестивале «Посвящение роялю» (2007), где прозвучали переложения и оригинальные сочинения для трёх, четырёх и шести роялей. Эти примеры свидетельствуют о стремлении казахстанских композиторов к расширению жанровых и фактурных возможностей квинтетного письма.

«Фантазия на тему песни Жаяу Мусы «Ақ сиса»» была написана А. Бестыбаевым специально для Государственного квинтета деревянных духовых инструментов. С момента премьеры произведение вызвало живой отклик как у слушателей, так и у профессионального сообщества. Стиль А. Бестыбаева отличается яркой

индивидуальностью, в которой органично сочетаются национальная интонационная основа и современные композиционные приёмы. Его творческий почерк стал заметным и нетипичным явлением в контексте европейской камерной исполнительской традиции.

Благодаря выразительности, тембровому богатству и гибкости формы, «Ақ сиса» обрела устойчивую сценическую жизнь: произведение с успехом исполняется не только Государственным квинтетом, но и другими духовыми коллективами Казахстана. Оно прочно вошло в концертный и конкурсный репертуар, заняв особое место в современной камерной музыке для духовых.

Жанр квинтета в казахстанской камерной музыке получил ограниченное распространение, уступая по количеству сочинений дуэтам, трио и квартетам. Тем не менее, отдельные произведения демонстрируют интересные тембровые находки и сочетания (например, фортепианный квинтет на темы Абая). В целом, жанр нуждается в дальнейшей популяризации и композиторской разработке. Его потенциал остаётся открытым, особенно в контексте расширенного тембрового состава и включения народных инструментов.

Формирование жанра происходило во взаимодействии с исполнительской культурой. Значительную роль в развитии жанра квинтета в современной музыкальной культуре Казахстана играют концертирующие коллективы. Среди действующих ансамблей в составе духового квинтета следует выделить три ведущих коллектива: Государственный квинтет деревянных духовых инструментов (при Казахской государственной академической филармонии имени Жамбыла, г. Алматы), квинтет «Qazaq Quintet» (г. Астана), а также квинтет «Квиконте» (г. Астана).

Концертная деятельность этих коллективов способствует популяризации репертуара казахстанских композиторов. В

программах нередко звучат сочинения Б. Баяхунова, А. Бестыбаева, Б. Кыдырбек, К. Шильдебаева, Б. Аманжолова, Е. Андосова и других авторов, внесших вклад в развитие духового квинтета в отечественной академической музыке.

Композиторы демонстрируют глубокое знание возможностей различных инструментов и умелое использование их технического и выразительного потенциала. В ряде произведений опора на классические традиции сочетается с тематизмом, восходящим к фольклорной основе, что определяет характерные стилевые особенности казахстанской камерной музыки.

Наряду с дуэтом, трио, квартетом и квинтетом в казахстанском композиторском творчестве встречаются и менее распространённые формы камерных ансамблей, которые открывают новые тембровые и выразительные горизонты. Хотя количество таких сочинений невелико, они демонстрируют широту художественных поисков.

Примеры: Секстет для струнных и деревянных духовых Е. Рахмадиева (1956), Шесть пьес для деревянных духовых и Четыре пьесы для медных духовых А. Бычкова (1962–1963), Серенада для ансамбля виолончелистов и фортепиано Е. Брусиловского (1965), поэма «Диалоги» для струнных, флейты, фортепиано и литавр М. Сагатова (1973), Вокализ для ансамбля скрипачей А. Васильева (1976), Октет для медных духовых Б. Баяхунова (1976), Инструментальная сюита «Страницы русской истории» по картинам Н.К.Рериха С. Апасовой (1979–1989), Соната «Сарбазы Амангельды» для фортепиано, ударных и домбры Б. Дальденбаева (1980), Сюита для кыл-кобыза, домбры и струнных А. Бестыбаева (1980), «Кюй-поэма» для струнных, фортепиано и ударных М. Сагатова (1982), «Шалқар» кюй для струнных А. Бестыбаева (1985), «Дифирамб», пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано В. Новикова (1985), «Скерцо» для ансамбля домбристов

М. Рахимбаева (1986), Пьесы для фортепиано и ударных инструментов
Е. Хусаинова (1989), «Вальс» для инструментального ансамбля
А. Меттуса (1995), Музыка для ансамбля к инсталляции «Шкура художника»
Б. Аманжолы (1997), Концерто гротто для двух скрипок, альты и фортепиано с оркестром «Anno Domini»
Т. Тлеухана (2000), «Родные напевы», для струнного оркестра: I ч.-Фуга, II ч.-«Қараңғы түнде тау қалғып» (Абай – Гете), III ч.-«Эхо Родины» (на армянские народные темы)
М. Романовой-Останькович (2002–2004), «Қара өткелдегі елестер» для саз-сырная с камерным ансамблем
Б. Кыдырбек (2003), «Өрлеу» для ансамбля кобызистов (2003), Пролетая над Италией пьеса в виде графической партитуры для импровизирующего ансамбля
Б. Аманжолы (2003), Кюи для фольклорно этнографического ансамбля «Шабьт» и «Толгау»
А. Раимкуловой, Сюита из балета «Наурыз мейрам хикаясы» для духовых инструментов и фортепиано
Б. Кыдырбек (2005), «Интрадукция и фуга» для ансамбля «Omnibus» (2006) и «Зову живых, оплакиваю мертвых» для флейты и струнных (2007), «Трехгрошовая пассакалия для 13 исполнителей» (2008)
А. Абдинурова, «Ниагара» для флейты, струнных и драмсета
А. Бестыбаева (2007), «Квинта-буги» пьеса для струнного ансамбля
С. Апасовой (2009), «Алатау» пьеса для американского ансамбля современной музыки «Continuum»
А. Раимкуловой (2011).

Результаты. Таким образом, анализ становления и развития ансамблевых форм показал, что в камерно-инструментальной музыке преобладает жанр – дуэт. Особое внимание композиторами уделяется к народным музыкальным инструментам, в частности для прима-кобыза и домбры создано немало количество произведений, вошедших в педагогический и концертный репертуар. На современном этапе развития необходимо отметить вхождение в академическую музыку других разновидностей казахских народных

инструментов, а в частности шыңырау, саз сырная, сыбызғы.

Композиторское наследие в жанре Трио и квинтета, в основе которого лежат традиции классического музыкального искусства, не столь объемно, но оно представляет собой значительное явление в истории казахской академической музыки. Композиторы Казахстана демонстрируют знания различных музыкальных инструментов, их технические и выразительные возможности.

Казахстанские авторы создали значительные образцы квартетов, в которых были воспроизведены конструктивные и выразительные свойства жанра.

Наряду с дуэтом, три, квартетом и квинтетом существует множество других, менее распространенных исполнительских групп, раскрывающих новые тембровые и красочные возможности инструментария, его качественный потенциал и количественный состав.

Несмотря на значительный объем камерно-инструментальных произведений казахстанских композиторов, большая часть этих сочинений остаётся вне активной исполнительской и педагогической практики, что обостряет проблему актуализации и интеграции национального репертуара в современное академическое музыкальное пространство.

Заключение. Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве казахстанских композиторов XX–XXI веков представляют собой сложную систему жанровых и инструментальных решений, в которой сочетаются европейская академическая традиция, элементы национального интонационного мышления и стремление к тембровым экспериментам.

В рамках настоящей статьи не ставилась задача статистического анализа концертных программ, что требует отдельного исследования. Тем не менее, в ходе изучения опубликованных источников и записей были выявлены устойчиво исполняемые произведения, на основе чего и формулируются выводы.

Проведённый анализ жанров дуэта, трио, квартета и квинтета позволил выявить как устойчивые формы, активно используемые в концертной и педагогической практике (фортепианные дуэты, струнные квартеты), так и направления, требующие дальнейшего осмысления и поддержки (ансамбли с казахскими народными инструментами, квинтеты, нестандартные инструментальные сочетания). Существенную роль в формировании репертуара сыграла интеграция национальных инструментов в академическую среду, что обеспечило значительное расширение выразительных и тембровых возможностей камерного жанра.

В то же время установлено, что значительное число произведений остаётся вне активного исполнительского обращения, что обусловлено, в частности, ограниченной доступностью нотных изданий, отсутствием аудиовизуальных записей, а также слабой представленностью в образовательных программах. Эти факторы затрудняют полноценную интеграцию камерной музыки в современную музыкальную практику и ограничивают возможности её изучения.

Тем не менее, даже редко исполняемые сочинения представляют собой важный источник для понимания эволюции композиторского мышления, процессов стилистического обновления и отражения национальной идентичности в академическом контексте. Дальнейшее развитие этой сферы требует системного подхода, включающего исследовательское освоение, издание нот, создание записей, а также активную исполнительскую и просветительскую деятельность, направленную на расширение круга слушателей и интерпретаторов.

Список источников

Гаккель, Леонид. *Камерная музыка: явления и проблемы. Декабрьские лекции*. Москва, 1991, 76 с.

Головянц, Тамара. *Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана*. Ташкент, Фан, 1990, 109 с.

Дадашева, Ольга. *Камерно-инструментальная музыка Туркменистана: Проблемы эволюции. Силь. Язык*. 1991. Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, автореферат кандидатской диссертации, 18 с.

Дапквашвили, Тамара. *Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства*. Тбилиси, Хеловнеба, 1989, 188 с.

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

Джумакова, Умитжан. *Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности*. Астана, Фолиант, 2003, 227 с.

Джумакова, Умитжан, и Нургиян Кетегенова. *Казахская музыкальная литература 1920–1980*. Алматы, Гылым, 1995, 254 с.

Катонова, Наталья. *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*. Москва, 2002, 322 с.

Котлова, Генриэтта. «Камерно-инструментальная музыка Казахстана (к вопросу об эволюции жанра)». *Сборник научно-теоретических статей памяти И. Дубовского*, Алма-Ата, 1990, с. 123–138.

Котлова, Генриэтта. *Кюй в системе жанров композиторского творчества*. Алматы, Альянс, 2004, 250 с.

Композиторы Казахстана. Творческие портреты. Т. I. Алматы, Алматы-Болашак, 2012, 360 с.

Композиторы Казахстана. Творческие портреты. Т. II. Алматы, Алматы-Болашак, 2017, 624 с.

Композиторы Казахстана, Творческие портреты. Т. III. Алматы, Алматы-Болашак, 2017, 576 с.

Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы). Министерство образования и науки Республики Казахстан, Министерство культуры, информации и спорта, Алматы, Өнер, 2005, 494 с.

Недлина, Валерия. *Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий.* 2017. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кандидатская диссертация, 344 с.

Польская, Ирина. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика.* Министерство культуры и искусств Украины, Харьковская государственная академия культуры, Харьков, ХГАК, 2001, 395 с.

Польская, Ирина. «Генезис и эволюция камерно-ансамблевых жанров». *Научные труды Белорусской государственной академии музыки.* Вып. 42. Исторические пути белорусской и мировой музыкальной науки и образования. Минск, 2017, с. 61–81.

Польская, Ирина. «Камерная музыка и камерный ансамбль». *Вестник Международного Славянского университета: Научно-теоретический журнал.* Серия «Искусствоведение», Т. 3, № 6, 2000. с. 57–60.

Раабен, Лев. *Камерная инструментальная музыка первой половины XX века.* Ленинград, Советский композитор, 1986, 197 с.

Тер-Симонян, Маргарита. *Камерная инструментальная ансамблевая музыка Армении.* Ереван, АН, 1974, 156 с.

Царегородцева, Любава. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано.* Тамбов, 2005, 224 с.

References

Gakkel', Leonid. *Kamernaya muzyka: yavleniya i problemi. Dekabr'skie lektsii* [Chamber music: Phenomena and Problems.

December Lectures]. Moscow, 1991. (In Russian)

Golovyants, Tamara. *Kamerno-instrumental'naya ansamblevaya muzyka Uzbekistana* [Chamber-Instrumental Ensemble Music of Uzbekistan]. Tashkent, Fan, 1990. (In Russian)

Dadasheva, Ol'ga. *Kamerno-instrumental'naya muzyka Turkmenistana: Problemy ehvolyutsii. Stil'. Yazyk* [Chamber-Instrumental Music of Turkmenistan: Problems of Evolution. Style. Language]. 1991, Kiev State Conservatory, PhD thesis's abstract. (In Russian)

Dapkviashvili, Tamara. *Kamernye instrumental'nye ansambli i osnovnye printsipy ansamblevogo ispolnitel'stva* [Chamber Instrumental Ensembles and the Basic Principles of Ensemble Performance]. Tbilisi, Khelovneba, 1989. (In Russian)

Dernova, Varvara. "Instrumental'naya Muzyka." ["Instrumental music."]. *Ocherki po istorii kazakhskoi sovetskoi muzyki* [Instrumental Music. Essays on the History of Kazakh Soviet Music]. Edited by Akhmet Zhubanov. Alma-Ata, Kazgoslitizdat, 1962, pp. 184–199. (In Russian)

Dzhumakova, Umitzhan. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920-1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti* [The Work of Kazakh Composers of the 1920s–1980s: Problems of History, Meaning and Value]. Astana, Foliant, 2003. (In Russian)

Dzhumakova, Umitzhan, and Nurgiyana Ketegenova. *Kazakhskaya muzykal'naya literatura 1920-1980* [Kazakh Musical Literature 1920-1980]. Almaty, Gylym, 1995. (In Russian)

Katonova, Natal'ya. *Ansambli' dvukh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra* [The Two-Piano Ensemble in XX Century. The Typology of the Genre]. Moskva, 2002. (In Russian)

Kotlova, Genrietta. "Kamerno-instrumental'naya muzyka Kazakhstana (k voprosu ob ehvolyutsii zhanra)." ["Chamber-Instrumental Music of Kazakhstan (On the Question of the Genre's Evolution)."]. *Sbornik nauchno-teoreticheskikh statei pamyati*

I. Dubovskogo, Alma-Ata, 1990, pp. 123–138. (In Russian)

Kotlova, Genrietta. *Kyui v sisteme zhanrov kompozitorskogo tvorchestva* [The Kui in the System of Composer's Genres]. Almaty, Al'yans, 2004. (In Russian)

Kompozitory Kazahstana. Tvorcheskie portrety [Composers of Kazakhstan: Creative Portraits]. Vol. 1. Almaty, Almaty-Bolashak, 2012. (In Russian and Kazakh)

Kompozitory Kazahstana. Tvorcheskie portrety [Composers of Kazakhstan: Creative Portraits]. Vol. 2. Almaty, Almaty-Bolashak, 2012. (In Russian and Kazakh)

Kompozitory Kazahstana. Tvorcheskie portrety [Composers of Kazakhstan: Creative Portraits]. Vol. 3. Almaty, Almaty-Bolashak, 2012. (In Russian and Kazakh)

Rodnomu vuzu – nash talant: (vypusniki-kompozitory) [Our Alma Mater, Our Talent: Alumni-Composers]. Edited by N.S. Ketegenova. Almaty, Oner, 2005. (In Russian)

Nedlina, Valeriya. *Puti razvitiya muzykal'noi kul'tury Kazahstana na rubezhe XX-XXI stoletii* [Ways of Development of Kazakhstani Musical Culture at the Turn of the 20th–21st Centuries]. 2017, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD thesis's abstract. (In Russian)

Pol'skaya, Irina. *Kamernyi ansambl': istoriya, teoriya, ehstetika* [The Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Khar'kiv, Kharkiv State Academy of Culture, 2001. (In Russian)

Pol'skaya, Irina. "Genezis i ehvolyutsiya kamerno-ansamblevykh zhanrov." ["Genesis and Evolution of Chamber-Ensemble Genres."]. *Nauchnye trudy Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki* [Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music]. Vol. 42. Minsk, 2017, pp. 61–81. (In Russian)

Pol'skaya, Irina. "Kamernaya muzyka i kamernyi ansambl." ["Chamber Music and Chamber Ensemble."]. *Vestnik Mezhdunarodnogo Slavyanskogo universiteta: Seriya "Iskusstvovedenie"*, Vol. 3, no. 6, 2000, pp. 57–60. (In Russian)

Raaben, Lev. *Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoi poloviny XX veka* [Chamber Instrumental Music of the First Half of the 20th Century]. Leningrad, Sovetskii kompozitor, 1986. (In Russian)

Ter-Simonyan, Margarita. *Kamernaya instrumental'naya ansamblevaya muzyka Armenii* [Chamber-Instrumental Ensemble Music of Armenia]. Erevan, Academy of Sciences, 1974. (In Russian)

Tsaregorodtseva, Lyubava. *Ehvolyutsiya zhanra bol'shogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya s uchastiem fortepiano* [The Evolution of the Genre of Large Chamber-Instrumental Ensemble with Piano]. Tambov, 2005. (In Russian)

Автор туралы мәліметтер

Акпарова Галия Толегеновна – Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті «Музыка тану және композиция» кафедрасының профессоры, өнертану кандидаты (Қазақстан, Астана).
gakparova@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9558-0359

Author information

Gakparova Galiya – Candidate of Art History, Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana).
gakparova@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9558-0359

Сведения об авторе

Акпарова Галия Толегеновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана).
gakparova@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9558-0359

ПІКІРЛЕР

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

REVIEWS

FTAXP 18.67.01

ӘОЖ 791.43/.45

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-4

Инна Смаилова¹

¹ *Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университет (Қазақстан, Астана)*

«МӘДИНА» ФИЛЬМІНДЕГІ ӘЙЕЛ ОДИССЕЙІ ЖӘНЕ АДАМ ЖАНЫНЫҢ ПОЭТИКАСЫ

Шығарылған жылы: 2023

Елі: Қазақстан

Режиссер және сценарист: Айжан Қасымбек

Оператор: Айгүл Нұрбулатова

Композитор: Роберт Зингазин

Басты рөлде: Мадина Ақылбекова

Дәйексөз үшін:

Смаилова, Инна. «Мәдина» фильміндегі әйел одиссейі және адам жанының поэтикасы». Рецензия «Madina» фильміне, реж. Айжан Қасымбек. *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, 59–62 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-4. (Орысша)

IRSTI 18.67.01

UDK 791.43/.45

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-4

Inna Smailova¹

¹ *Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana)*

WOMEN'S ODYSSEY AND THE POETICS OF THE HUMAN SOUL IN THE FILM "MADINA"

Year of Production: 2023

Country: Kazakhstan

Director and Screenwriter: Aizhan Kassymbek

Cinematographer: Aigul Nurbulatova

Composer: Robert Zingazin

Starring: Madina Akylbekova

Cite:

Smailova, Inna. "Women's Odyssey And The Poetics Of The Human Soul In The Film 'Madina'." Review of "Madina", directed by Aizhan Kasymbek. *Eurasian Science and Arts*, vol. I, no. 16, 2025, pp. 59–62. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-4. (in Russian)

ГРНТИ 18.67.01

УДК 791.43/.45

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-4

Инна Смаилова¹

¹ *Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана)*

ЖЕНСКАЯ ОДИССЕЯ И ПОЭТИКА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ В ФИЛЬМЕ «МАДИНА»

Год производства: 2023

Страна: Казахстан

Режиссер и сценарист: Айжан Касымбек

Оператор: Айгүл Нурбулатова

Композитор: Роберт Зингазин

В главной роли: Мадина Ақылбекова

Для цитирования:

Смаилова, Инна. «Женская одиссея и поэтика человеческой души в фильме «Мадина»». Рецензия на фильм «Мадина», режиссер Айжан Касымбек. *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, с. 59–62. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-4. (На русском)

«Родилась, выросла, вышла замуж и все», – вот такой скучный набор женского удела, обозначенный когда-то английской романисткой Элизабет Гаскелл, трафаретом обыденно штампует наш современный мужественный национальный кинематограф. И, пожалуй, единственные, кто в эту набившую оскомину молчаливой покорности или искусственного гламура, вносят разнообразие своими живыми образами, и идут дальше, продолжая поиск ответа на женские вопросы: «А что же потом? И какова роль женщины сегодня в казахстанском обществе?» – это молодое движение женщин-кинематографистов (режиссеры: Айжан Касымбек, Шарипа Уразбаева, Асель Аушакимова, Жаннат Алшанова, Малика Мухамеджан, Алина Мустафина, Екатерина Суворова и др.)

Вот и в картине «Мадина» (2023г., МКФ-Токио, МКФ-Лос-Анджелес – VC Film Festival), автор сценария и режиссер Айжан Касымбек выстраивает анализ жизни женщины сегодня без мужчины в действительности, играющей по правилам власти силы, денег и бесчувственности. Социальную жизнь женщины в ее внутреннем раскрытии.

Да, и начинается фильм с внутреннего, кадров: зимнего пейзажа движения волн и застывшей на общих планах одинокой фигурке, с холодным светом моря и неба, погружающим нас в поэтический срез существования отдельного женского мира в миниатюре.

А героиня непроста и хороша. В проекции прошлого она, подобно красотки Чжан Цзыи из фильма Вонга Кар-Вая «2046», появляется в сверкании и сиянии, искр от пайеток, в мерцании ярких теней и подводок, всего ореола мимолетно волшебного, женского: накладных ресниц, перьев и корсета костюма, блестящей тонкой каймы на танцевальных платьях девушек, готовящихся к выходу на сцену, – к этому манящему подчеркнuto ядовитому освещению подиума расправленных плеч, тонких линий гибкого тела, поднятой головы, юности и красоты, куда девушки

идут то ли за своей мечтой, то ли ради выгодной сделки во имя стабильного будущего – «вышла замуж и все....»

У Мадины, к сожалению, вышло все... не так, ее будущее – маленькая живая черноглазая егиза и жизнь без отцов, а значит без финансовой и моральной социальной защиты. Но Мадина в пластичной актерской работе Мадины Акылбековой с приветливостью и открытостью – драматургический и визуальный центр всего повествования и изображения. Словно «от» или «вокруг» нее начинается движение истории небольшой семьи: бабушки, племянника и маленькой дочери, работы в танцевальной школе со своими подопечными. Казалось бы, этот мир так понятен и приятен в своей привычной бытовой описательности. Вот – покореженная временем кирпичная многоэтажка у кромки моря, уютная квартирка с привычными домашними цветами, детскими игрушками, большим кухонным столом, разговорами за чаем. Или старый хореографический зал, бассейн, улицы города. Но благодаря выбранным: композиционному ракурсу, внутреннему построению, изображение не стоит на месте, вдруг меняется, мимолетно охватывая новые детали, раскрывая затаенный внутри смысл, эмоциональный настрой самой героини.

Фильм интересен и необычен своей манерой съемки, сочетающей документальность будничной реальности и свободного движения камеры, проецирующей поэтику чувств и состояний героини на происходящее. Казалось бы повседневность. Но.... камера оператора Айгуль Нурболатовой (премия за лучшую операторскую работу от Выбора кинокритиков Казахстана-2024) только отталкивается от реализма, отмечая не изображение целиком, а подчеркивая его отдельными линиями или контурами: деревья, морскую кромку пляжа, урбанистику приморского городка, ей интересно работать с холодным ярким светом, мимолетным движением, заставляя

в своей свободной манере ощутить на вкус мир героини со всем ее ветром, снегом, волнами, звуками и движениями, красками.

И камера подсматривает, схватывает, сохраняет эти движения таких простых, но почему-то не переданных в наших картинах чувств даже статично, как-то даже диалог мамы с дочерью:

- Мама, ты плакаешь?

- Нет.

- Плакаешь?

- Нет...

Слезы у Мадины каплют. Даже в этой, казалось бы, в горизонтальном показе сценке – больше о чувствах, о настроении, а не событии.

Продуманная, лаконичная композиция, какой-то спиральный рисунок построения с фактическим временем, остановками, неожиданным взрывными поворотами, зависанием и погружениями внутрь, например, зимнего пейзажа, разговорами за столом, плаванием с дочерью в бассейне, или восточным танцем скользит в заданном ритме от внутреннего к внешнему по команде: «Раз, два, три, раз, два, три», – с кубриковскими кругами только нашей – женской одиссеи.

Но не так все плавно, режиссер Стенли Кубрик! В этот женский внутренний вальсирующий ритм героини по ходу действия резко врывается, разрушает гармонию внешняя несправедливость, заточенная на силу и кулак от внезапного посетителя, поднимающего руку на излишние вольности танца, или унижение от ожидания денег из мужского кармана, имморальности тех, у кого деньги – победителями, берущими на подиуме новую куклу.

Но мир красоты и гармонии чувств в «Мадине» отнюдь не покорно жертвенный. Героиня в пустом сначала зале начинает свой танец-вызов мечущегося лебедя. Чтобы потом в сцене ресторана решительно и импульсивно – одна при всех и одна против всех – рыцарски выхватывая микрофон из отбирающих у нее рук, начать яростно говорить и встать на защиту своего

брошенного племянника, чтобы потом под крики собравшихся с поднятой головой гордо уйти, почти оставить этот подиум бесчувственности и фальши.

«Мадина» — это история о психологической уязвимости, о женском сражении в отстаивании права на понимание счастья своей семьи в пространстве мужских правил.

Контурные общего финала горизонтально рисуют знакомую и знаковую в казахском кино дорогу с конечной остановкой фильмов и Серика Апрымова, и Дарежана Омирбаева. Чувствуется горький запах прощания, потом последующая долгая сцена у кромки моря ожидания трех женщин своего покинувшего их и отомщенного ими юного мужчины. Но в этой сцене нет грусти или конца. Наоборот, заманчиво над ландшафтом уже мирного моря выглядывает небо, световые мазки тепло окрашивают пространство, дымовая струйка курящей и думающей о чем-то ажеки сливается с бегающей маленькой девочкой у моря, так отбрасывающей теперь к картине японского кинематографиста Такеши Китано «Фейерверк», такого дзена с нашими ландшафтами и музыкальными переливами только от Роберта Зингазина. Слово жизнь подымается и зависает, вызывая надежду от ожидания возвращения любимых в теплый дом, к разговору за дастарханом с чаем и шелпеками, к тем, кто их любит и ждет.

Фильм просто заряжен этими внутренними движениями чувств и звуков (звукорежиссер Илья Ганиев). И словно в подтверждении этой мысли – удивительный красивый в финале прыжок в воду, который совершает Мадина совсем не в сторону разоблачения несправедливости, не в сторону обретения понимания себя. Какая-то опьяняющая прелесть картины и одновременно ее универсальная сила и отличие состоит в соединении, переплетении, возможности установления диалога между родными, между прошлым и настоящим, болью и радостью, реальностью и ирреальностью, и даже

мужчины и женщины – любви человеческой души в соприкосновении с дыханием жизни.

Мое уважение Айжан Касымбек, которая после поэтических зарисовок своих ранних короткометражных работ и бытового описания в дебютном полнометражном – «От», на этот раз, словно объединяя, вместе со своей самоотверженной командой рождает новую форму фильма: рефлексирующую, деконструктивную, чувственную, в которой все ненужное в итоге сброшено и которая заставляет подобно самой Мадине, погрузиться в глубину невероятной по красоте и прелести природной стихии плавных и сильных движений – поэтического гимна красоте и любви маленькой человеческой души.

Автор туралы мәліметтер

Смаилова Инна Тлековна – өнертану ғылымының кандидаты, ФИПРЕССИ, Қазақстан киносыншылары қауымдастығының, Қазақстан Ұлттық кино өнері академиясы мүшесі, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Өнертану» кафедрасының профессоры (Қазақстан, Астана)
i_smailov@mail.ru
ORCID: 0009-0001-1801-3358

Author information

Smailova Inna Tlekovna – candidate of art history, member of FIPRESCI, Association of Film Critics of Kazakhstan, National Academy of Cinema Arts of Kazakhstan, professor of the Department of Art History of the Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana).
q_i_smailov@mail.ru
ORCID: 0009-0001-1801-3358

Сведения об авторе

Смаилова Инна Тлековна – кандидат искусствоведения, член ФИПРЕССИ, Ассоциации кинокритиков Казахстана, Национальной академии киноискусств Казахстана, профессор кафедры «Искусствоведение» Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана)
i_smailov@mail.ru
ORCID: 0009-0001-1801-3358



Print ISSN 2617-6823



Online ISSN 3080-3888