



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 БАЙСЕЙИТОВОЙ

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 3, № 18
Vol. III, no. 18

Астана
Astana
Астана

Қыркүйек
September
Сентябрь

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 Bayseiytova 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 Bayseiytova Kazakh National University of Arts.
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseiytova 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 Bayseiytova 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 Bayseiytova 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 Bayseiytova Kazakh National University of Arts.
- Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD, Professor, Kulyash Bayseiytova Kazakh National University of Arts.
- Yusupova A.K.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseiytova 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 Bayseiytova 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 3, № 18

2025
Vol. III, No. 18

2025
Том 3, № 18

Мазмұны

Contents

Содержание

МАҚАЛА

СТАТЬИ

ARTICLES

**Карташова Татьяна
Карташов Виктор**
ҮНДІ РАГАМАЛА ФЕНОМЕНІ
6–17 бет

**Kartashova Tatyana
Kartashov Viktor**
THE PHENOMENON OF
INDIAN RAGAMALA
pp. 6–17

**Карташова Татьяна
Карташов Виктор**
ФЕНОМЕН ИНДИЙСКОЙ
РАГАМАЛА
С. 6–17

Рогнеда Лукьянова
ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
В-dur, op.133 СТРУНДЫ
КВАРТЕТКЕ АРНАЛҒАН
«ҮЛКЕН ФУГА»
(талдамалық этюд)
18–27 бет

Rogneda Lukyanova
LUDWIG VAN BEETHOVEN
GRAND FUGUES
FOR STRING QUARTET in B-
dur, op.133
(analytical study)
pp. 18–27

Рогнеда Лукьянова
ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
БОЛЬШАЯ ФУГА
ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТАВ-
dur, op.133
(аналитический этюд)
С. 18–27

Жазира Аксакалова
ГРАФИКА ӨНЕРІМЕН
ӨРІЛГЕН ТАРИХИ ЖАД (ҚР
ҰЛТТЫҚ МУЗЕЙ
ҚОРЫНДАҒЫ Н.С. ГАЕВТИҢ
ТУЫНДЫЛАРЫ)
28–38 бет.

Zhazira Aksakalova
HISTORICAL MEMORY
EMBODIED THROUGH THE
ART OF GRAPHICS
(WORKS BY N.S. GAEV
FROM THE COLLECTION OF
THE NATIONAL MUSEUM OF
THE RK)
pp. 28–38

Жазира Аксакалова
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ,
ВОПЛОЩЕННАЯ ИСКУССТВОМ
ГРАФИКИ (ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н.С.
ГАЕВА ИЗ ФОНДОВ
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РК)
С. 28–38

ҚОСЫМША
39–55 бет.

APPENDIX
pp. 39–55

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 39–55

FTAХР 18.19.00

ӘОЖ 7.01.011

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

Карташова Татьяна¹

Карташов Виктор²

^{1,2} Л.В. Собинов атындағы Саратов мемлекеттік консерваториясы
(Саратов, Ресей)

ҮНДІ РАГАМАЛА ФЕНОМЕНІ

Аңдатпа: Ұсынылатын мақалада оңтүстіказиялық музыкалық және көркем әдебиетте ерекше құбылыс ретінде бағаланатын рагамала феномені қарастырылады.

Осы күнге дейін отандық және шетелдік шығыстануда үнділік эстетиканы түсінуде маңызды бұл феноменді танытуға арналған арнайы зерттеулер жоқ. Сондықтан бұл зерттеудің мақсаты – рагамада ұғымын таныту үшін теориялық, тарихи-мәдени және өнертану қырларын қамтитын кешенді талдау ұсыну.

Зерттеудің әдіснамасы музыкатану, мәдениеттану және өнер тарихын байланыстыратын пәнаралық тәсілдерге негізделген.

Зерттеуде маңызды эмпирикалық материалдың қоры автордың Үндістандағы Shriram Bharatiya Kala Kendra институтында (Нью-Дели, 2004–2006 және 2009 жж.) өткізген ғылыми тағылымдамаларының кезінде жинақтаған тәжірибесі рагамада феноменін табиғи дәстүрлі үнділік мәдениет контекстінде қарастыруға негіз болды.

Нәтижесінде рагамада термині санскриттік рага («әуендік мәнер») және мала («гирлянда») сөздерінен құралғаны және қосарлы мағынасы бар екені анықталды.

Музыкалық салада ол бір композицияда бірнеше рагтың қосындысында, ал бейнелеу өнерінде – XV ғасырда қалыптасқан және XVII ғасырда өркендеген миниатюралық кескіндеме жанрында орын алады.

Бұл миниатюралар поэтикалық сипаттауларда (рагадхьяна) жиі сабақтастық табатын рагалардың эмоционалды-ментальді (дхьяна мурти) мәнін визуальді түрде танытады.

Зерттеу нәтижесінде рагамада халықтық пәлсапаны және рагтың «отбасындағы» (паривар) туыстық байланысты ішінен көрсететін күрделі символикалы дыбыс, бейне және эмоцияны біріктіретін синтетикалық көркем феномен екені анықталды.

Бұл феномен үнділік эстетикалық сананың маңызды жетістігін және әлемдік көркем ой мұрасының көрнекті құбылысын танытады.

Түйінді сөздер:	Үндістан, рагамала, иконография, кескіндеме, дхьяна мурти,	миниатюра, рага, рагадхьяна, халық, паривар.
-----------------	--	--

Дәйексөз үшін: Карташова, Татьяна, және Виктор Карташов. “Үнді рагамала феномені.” *Eurasian Science and Arts*, т. III, № 18, 2025, 6–17 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-1. (Орысша)

IRSTI 18.19.00

UDK 7.01.011

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

Kartashova Tatyana¹

Kartashov Viktor²

^{1,2} *Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov (Saratov, Russia)*

THE PHENOMENON OF INDIAN RAGAMALA

Abstract: The article examines the phenomenon of Ragamala as a unique element of South Asian musical and artistic culture. Despite its cultural and aesthetic significance, this topic has not yet been sufficiently studied in either national or international Oriental research. The aim of the study is to provide a comprehensive analysis of the concept of Ragamala from theoretical, historical, and art-historical perspectives.

The methodological framework is based on an interdisciplinary approach that integrates methods of musicology, cultural studies, and art history. The research also draws on the author's direct experience gained during academic internships at the Shriram Bharatiya Kala Kendra Institute (New Delhi, 2004–2006, 2009), which enabled a contextual understanding of Ragamala within the living tradition of Indian culture.

The findings reveal that the term Ragamala, derived from the Sanskrit words raga ("melodic mode") and mala ("garland"), possesses dual meanings. In music, it refers to the combination of several ragas within a single composition, while in visual art it denotes a genre of miniature painting that originated in the fifteenth century and flourished in the seventeenth. These paintings visualize the mental and emotional essence (dhyana murti) of a raga and are often accompanied by poetic descriptions (ragadhyana).

It is concluded that Ragamala represents a synthetic artistic phenomenon combining sound, image, and emotion. It reflects the philosophical concept of rasa and the symbolic relationships within raga "families" (parivar). As such, Ragamala stands as a remarkable manifestation of India's aesthetic thought and an outstanding example of world artistic heritage.

Keywords: India,
Ragamala,
iconography,
painting,
Dhyana Murti,
miniature,
Raga,
Ragadhyana,
Rasa,
Parivar.

Cite: Kartashova, Tatyana, and Viktor Kartashov. "The Phenomenon of Indian Ragamala." *Eurasian Science and Arts*, vol. III, no. 18, 2025, pp. 6–17. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-1. (in Russian)

ГРНТИ 18.19.00
 УДК 7.01.011
 DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-1

Карташова Татьяна ¹
 Карташов Виктор ²
^{1, 2} Саратовская государственная
 консерватория имени Л.В. Собинова
 (Саратов, Россия)

ФЕНОМЕН ИНДИЙСКОЙ РАГАМАЛА

Аннотация: В статье рассматривается феномен рагамала как уникальное явление южноазиатской музыкальной и художественной культуры. Несмотря на значимость данного феномена для понимания индийской эстетики, в отечественном и зарубежном востоковедении до настоящего времени отсутствуют специальные исследования, посвященные этой проблематике. Цель работы заключается в комплексном анализе понятия рагамала с теоретических, историко-культурологических и искусствоведческих позиций.

Методология исследования опирается на принципы междисциплинарного подхода, объединяющего методы музыкознания, культурологии и истории искусства. Важным источником эмпирического материала стал личный опыт автора, полученный в ходе научных стажировок в Индии, в институте Shriram Bharatiya Kala Kendra (Нью-Дели, 2004–2006 и 2009 гг.), что позволило рассмотреть феномен рагамала в контексте живой традиции индийской культуры.

В результате исследования установлено, что термин рагамала, образованный от санскритских слов рага («мелодический лад») и мала («гирлянда»), имеет двойное значение. В музыкальной практике он обозначает соединение нескольких раг в одной композиции, а в изобразительном искусстве – жанр миниатюрной живописи, оформившийся в XV веке и достигший расцвета в XVII столетии. Эти миниатюры представляют собой визуализацию эмоционально-ментальной сущности раги (дхьяна мурти), часто сопровождаемую поэтическими описаниями (рагадхьяна).

Сделан вывод, что рагамала является синтетическим художественным феноменом, объединяющим звук, образ и эмоцию, отражающим философию расы и сложную символику родственных связей внутри раговых «семейств» (паривар). Данный феномен представляет собой значимое достижение индийской эстетической мысли и одно из выдающихся явлений мирового художественного наследия.

Ключевые слова:	Индия, рагамала, иконография, живопись, дхьяна мурти,	миниатюра, рага, рагадхьяна, раса, паривар.
-----------------	---	---

Для цитирования: Карташова, Татьяна, и Виктор Карташов. «Феномен индийской рагамала». *Eurasian Science and Arts*, т. III, No 3, 2025, с. 6–17. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-1. (На русском)

Введение. Индия – это удивительнейший и невообразимый мир, который всегда впечатлял яркими контрастами, буйством красок, пленял многоцветьем проявлений художественной культуры, сохраняя при этом абсолютный баланс с традициями прошлого. Это мир, где древность и современность слились в пространстве звучащего Универсума. До сих пор эта страна остается для европейцев загадочной и привлекает своими непостижимыми вековыми тайнами. Одна из них – североиндийская рагамала. Приоткрывая завесу над этим уникальным явлением, отметим, что его полисемия в широком плане заключается в обращении к двум видам искусства – музыкальному и изобразительному, поэтому целью работы является рассмотрение феномена индийской рагамала в двух плоскостях. С одной стороны, рагамала в переводе с санскрита означает «цепочку, последовательность раг», с другой – жанр индийской миниатюры XV века, которая в серии красочных рисунков воплощает смысловые универсалии звукового мира раговой музыки. Отметим, что в южноиндийской традиции также существует подобное явление, которое называется «рагамалика», но оно проявляет себя исключительно в музыкальном отношении, обозначая череду раг в одной композиции.

В южноазиатской музыкальной культуре существует феномен, называемый рагамала. Цель данной статьи – осветить обозначенное понятие с различных сторон. В отечественном и зарубежном востоковедении до настоящего времени отсутствуют научные работы, посвященные заявленной проблематике. Методология исследования основывается на принципах комплексного подхода, рассматривающего явление рагамала с теоретических и историко-культурологических позиций в контексте художественной культуры Индии. В процессе работы над статьей ключевую роль сыграл опыт изучения индийской культуры, полученный автором во время научных стажировок в Индии в институте Shriram Bharatiya Kala Kendra в 2004–2006 и в 2009 гг.

(г. Нью-Дели, Индия). Термин «рагамала» состоит из двух санскритских слов – «рага» и «мала» и переводится как «вереница раг». С точки зрения классической теории Индии, рага – это система приемов развития звуковой ткани, в результате воздействия которых достигается погружение человека в определенное психоэмоциональное состояние (раса), изначально заложенное в любой композиции. В музыке рагамала трактуется как использование в одной композиции нескольких раг. Другое значение термина – жанр средневековой индийской миниатюрной живописи, получивший распространение примерно с XV века. Рагамала – это своего рода иконография раги, воплощающая ее ментальную сущность в живописной форме рагамала. Каждый такой «портрет» раги – не просто картина: он является воплощением ее психофизиологической сущности (дхьяна мурти) – своеобразной формой для медитации, благодаря которой музыкант устанавливает многосторонние контакты с воплощаемым им типом экспрессии в исполняемом жанре. Типичная рагамала состоит из 36 миниатюр, в которых представлены все члены их раговых «семейств» – паривар: рага (глава семьи), рагини (жены), путра (сыновья), канья (невестки). Подобная система классификации, воспринявшая особенности эстетики драмы, привела к созданию словесно-поэтических описаний раг, нередко сопровождавших миниатюры рагамала. Письменные описания раг (рагадхьяна) сохранились в различных санскритских трактатах. Жанр средневековой миниатюры рагамала достиг своего апогея к XVII веку. Эта живопись создавалась в ограниченном количестве на заказ в мастерских при дворах феодальных правителей, покровительствовавших изящным искусствам. Рагамала – одна из жемчужин уникального художественного наследия великой индийской культуры.

Материалы и методы. Методология исследования основывается на принципах комплексного подхода, рассматривающего явление индийской рагамала с теоретических

и историко-культурологических позиций. Отметим, что в настоящее время в отечественном востоковедении отсутствуют труды, посвященные феномену рагамала. Обозначенная в работе проблематика заявляется впервые в российском и зарубежном (включая индийское) музыкознании.

Результаты и обсуждение. Рагамала в музыке. Первостепенно обратимся к понятию «рага» и рассмотрим его полисемию. Вся многотысячелетняя история индийской цивилизации заключается в представлении миру уникального явления – раги. Санскритское слово «“рага” (“рааг”) – мужского рода¹, этимология связана с корнем “ranj” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. Рага – сложнейшее, утонченное и многоуровневое понятие: с одной стороны – это система приемов развития звуковой материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определенное психоэмоциональное настроение *раса*²; с другой – звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; с третьей – модель-каркас музыкальной композиции» (Карташова 538). Эмоциональный посыл, который несет в себе рага, «окрашивает» и воздействует на наше сознание, заставляет чувствовать, ощущать; поэтому индийцы говорят, что в процессе звучания раги человек погружается в особое ментальное состояние и тем самым приобщается к высшим духовным сферам, обретая свободу и наслаждение.

По мнению гуру³ Сония Рой, «иногда можно услышать, что некоторые раги связаны с образами определенных богов индуистского пантеона, в связи с чем они расцениваются и как музыкальные средства, настраивающие на медитативный процесс, и как своеобразные звуковые молитвы без слов, обращенные к богам – буквально “божественные звуки”. Весь творческий путь индийского исполнителя необычайно труден и связан с дарованной свыше возможностью понять и интерпретировать святая святых, или “душу” классической музыки – рагу»⁴. Согласно

канонам, каждая композиция базируется на одной раге. Однако существует такое явление, как рагамала, когда исполнитель в процессе развертывания мелодического материала основной раги вкрапляет отдельные фразы из других раг. По словам гуру Сонии Рой⁵, после такого отклонения музыкант какое-то время «блуждает» по различным отдаленным или близким рагам, возвращаясь к оригиналу только в завершении композиции. Увеличившаяся тенденция частого применения рагамала в современной классической музыке вызывает негодование у многих критиков, поскольку подобные «увлечения ароматом чужих раг» приводят к одновременному «соседству» ночных и дневных раг, и по словам самих носителей традиции, «“свободное” обращение с рагой может показаться публике недисциплинированным и расцениваться как недостаток обучения»⁶. В этом случае певец или инструменталист с огромным трудом проложит себе путь к сердцам слушателей и вряд ли сможет рассчитывать на дальнейшую исполнительскую карьеру⁷.

Рагамала в живописи. Уникальность индийской раги заключается в том, что она может иметь не только слышимую (звуковую), но и зримую форму: это визуальное воплощение звуковой ткани (раги), а также трансляция эмоционального состояния, присущего раги, с помощью красочных полотен. Таким образом создается «портрет» каждой раги, причем это не просто нарисованная картина, а квинтэссенция ее сути, специфического настроения – *дхьяна мурти*. Как отмечает индийский ученый Рагхава Р. Менон, «дхьяна мурти можно трактовать как “образ для медитации”, который представляет собой абстрагированный мысленный образ раги, созданию которого помогает ее живописное изображение» (Menon 20). Также необходимо упомянуть о существовании санскритского термина «*рагачитра*»⁸, который переводится как «иконография (изображение) раги» и может трактоваться как синоним слова «рагамала», подразумевая

синтез изобразительного и музыкального искусства.

Основой для изящных миниатюр рагамала послужили изложенные в старинных санскритских трактатах антропоморфные описания раг, в ранних образцах которых им придавалась форма-ипостась широко известного и почитаемого божества. Именно в этих трактатах содержались первые письменные свидетельства визуализации раги. Самый ранний из дошедших до нас текстов – это «Рага Сагара» («Океан раг»), приписываемый Нараде и Даттиле (приблизительно II–VIII вв.). В трактате по музыке и танцу «Сангитопанишадсароддхара»⁹, написанному в 1350 году ученым Судхакаласой¹⁰ (Miner), описывается визуализация раги, которая очень напоминает джайнский пантеон божеств. Предпринятая там классификация на раги и рагини (мужчина-женщина) была необходимым шагом в создании изображений, в которых выражались эмоции, присущие человеческим отношениям. Возможно, именно поэтому раговые «фабулы» в дальнейшем сводились к любовным ситуациям и случаям из жизни своих олицетворяемых «героев».

В качестве живописных иллюстраций к рагам широко использовались «образы божественных возлюбленных, в частности, Кришны и пастушки Радхи» (Saxena 27), поскольку традиционно рагамала была связана с культом бхакти¹¹. Говоря современным языком, «объектом» живописи рагамала является рага, а объединяющим «предметом» этих миниатюр – любовь, которая репрезентирует широкий диапазон различных состояний (*раса*), воплощаемых в музыке. Как правило, это переживания и настроения возлюбленных, транслируемые через звук (рагу) и отраженные в аналогичных изображениях. Следовательно, каждое живописное полотно выражало особое настроение *найка-науки* (героя-героини)¹²; при этом использовалась специфическая цветовая гамма, вводящая в атмосферу определенного времени суток или сезона¹³, коррелируясь с законами исполнения

соответствующей раги. В этой связи подчеркнем, что исследователи пытались выявить в живописи рагамала взаимосвязь цвета с рагами, однако эти попытки не увенчались успехом, и на сегодняшний день вопрос остается открытым. Речь можно вести только о цветовой гамме, соответствующей определенному сезону или времени суток (ночные раги, предрассветные, сезона дождей, времени знойного лета и т.д.). Отметим, что название самой миниатюры может расцениваться как своего рода «визитная карточка», позволяющая точно определить каждую рагу.

И, наконец, большинство картин также воплощают конкретных индуистских божеств, которые взаимосвязаны с конкретными рагами: к примеру, «Бхайрав» или «Бхайрави» – с Шивой, «Шри» с Деви, «Малкаунс» с богиней Парвати (женой Шивы) и т.д. Еще в «Натьяшастре», как пишет ученый А. Д. Ранаде, упоминалось о том, что каждая рага имеет свое божество: «Когда истинный музыкант исполняет рагу, то божество предстает (проявляется) во всем своем сияющем блеске. И тогда некоторые раги вызывают огонь, другие ливни, третьи делают сердца людей добрыми и мягкими» (Ranade 36). В известном трактате «Сангитаратнакара»¹⁴ (XIII век) Шарнгадева¹⁵ также упоминает о доминирующем божестве в каждой раге.

В живописных миниатюрах раги были представлены в окружении членов «семьи», где главой был *рага*, его женой – *рагини*, сыновья именовались *путра*, дочери – *канья*, невестки – *бхарья*. В этом прослеживается отличительная черта раговой традиции, присущая менталитету индийской цивилизации – необходимость детальной систематизации всех явлений окружающего Универсума. Отметим, что «семейные» системы просуществовали достаточно продолжительное время и вышли из употребления: в южноиндийской традиции это произошло приблизительно в XVII веке, в Северной Индии – позднее.

Еще в «Брихаддеша» (V–VII вв.) Матанга описал разделение раг по гендерному признаку – «пуруша» (мужская) и

«стри» (женская ипостась). В трактатной традиции средневекового периода раги, помимо мужских и женских, использовались термины «паривар» и «мат»: «паривар» («семья») – для обозначения «семейной» структуры классификации, по крайней мере, начиная с санскритского трактата «Рагамала», написанного в 1576 году известным поэтом Пундарикой Виттхалом. Другой термин – «мат»¹⁶ («мнение») – подразумевает приписывание системы на основании легенд определенному автору или ученому. К XVII веку в известном санскритском трактате «Сангитадарпана» (1625) пандита¹⁷ Дамодара Мишры и персидском «Тохфат-ул-Хинд» (1675) Мирзы Хана были выявлены общепризнанные четыре *мата*, «относящиеся к Хануману¹⁸, Каллинатхе¹⁹, Сомешваре и Бхарате» (Greig 314).

Практически все семейные классификационные системы, воспринявшие особенности эстетики санскритской драмы, имеют общие характеристики, при этом следует отметить их разнообразие и поливариантность. Единым для всех является первоначальное деление на шесть основных раг, которые, согласно преданиям, сначала исходили из пяти уст Шивы и его божественной супруги Парвати. Независимо от системы, шесть основных раг имеют одинаковые названия, и у каждой мужской раги есть пять или шесть жен (рагини). Выявленное сходство заканчивается именами жен. Некоторые сложные «семейные» системы были довольно «многолюдными»: классификация Кшемакарны, например, насчитывала 86 раг и жен. Основные системы обычно включали 36 членов «семьи»: шесть раг и тридцать жен.

В начале XVI в. появился музыкальный текст «Манкутухал»²⁰ великого покровителя музыки раджи Мансингха Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 гг.), где была установлена следующая классификация раг: шесть основных, у каждой пять жен и восемь сыновей (кроме раги «Шри», у которой значилось шесть и девять соответственно). Система, представленная в «Манкутухале», стала основой для «Рагамала» (1509)

Кшемакарны²¹. Эта работа является одним из самых важных текстов XVIII века традиции живописи Пахари в Гималайских предгорьях. Система «Манкутухал» была также приведена в конце «Ади Грантх Сахиб»²² (1604), сикхской священной книги, получившей известность как «Гуру Грантх Сахиб».

Вторая классификация, обычно называемая «системой художников», по мнению исследователей, «имела неясное происхождение» (Gangoly 30), но была очень популярна среди живописцев княжеского штата Раджастхана, особенно в Джайпуре, а также в отдельных хиндигворящих районах Северной Индии. Она впервые обнаружилась в сериях картин рагамала, датируемых второй половиной XVI века, и приобрела популярность в XVIII–XIX веках. Эта «семейственность» включала шесть раг, у каждой из которых было по пять жен. Многие названия раг в «системе художников» уже были обозначены в «Манкутухале».

Одной из самых древних и малоизвестных систем, используемых в живописи рагамала, является *мат* Ханумана, приписываемый легендарному музыковеду, ни одна из работ которого не сохранилась. Однако эта система начала «проскальзывать» в музыкальных трактатах XVII века, особенно в «Тохфат-ул-Хинд». Таким образом, по мнению ученых, «только система Ханумана послужила основой существовавших в период средневековья коллекций рагамала» (Gangoly 33).

Характеристику раг в санскритских трактатах о музыке средневекового периода (примерно с XIV века) стали также дополнять словесно-поэтические описания раг, нередко поясняющие миниатюры рагамала, которые послужили отправной точкой для создания реалистичных серий живописных рисунков. Традиционно каждая картина имела название, и ее сопровождало краткое стихотворение, в котором средневековые поэты в ярких образах описывали *раса* – настроение раги. Зафиксированные *рагадхьяна* (описания раг) содержатся в санскритских трактатах периода средневековья: раги и рагини были

представлены в прозаической форме в «Сангитаратнакара» Шарнгадевы, в стихотворной – в «Панчама-сара Самхита» (1440) Нарады, в «Сангитараджа»²³ (1433–1468) раджпутского правителя Махараны Кумбхи из Читракуты, «Рагамала» (1509) Мешакарны.

Принимая во внимание эти тексты, раджастанские живописцы начали писать миниатюры рагамала, создавая своеобразный «визуальный ряд» к музыке и стихам. К примеру, трактат «Рага Сагара» («Океан раг») характеризует рагу «Кафи» следующим образом: «Она – изображение сладкой чувственности, страстного желания, в ее сердце – лотосе – лелеется образ, который прекраснее самой богини благосостояния Лакшми» (Danielou 304). А вот как воссоздан пленительный образ прекрасной рагини «Деш», связанной с восходом солнца, в трактате Дамодара Мишры «Сангитардхана»: «Высокая, светлокожая молодая женщина, украшенная перьями попугая, в хижине из ароматной травы, гирлянды цветов переплетают ее руки, а сердце переполнено желанием; в восторженном настроении она ласкает и будит своего возлюбленного Хиндола, притворяющегося спящим» (Sarmadee 67).

Необычайно поэтичное описание рагини «Бхайрави» приводится в «Рага Кальпадрума» (1843) Кришнананды Вьясы: «Поэты в своем воображении видят большеглазую “Бхайрави”, золотую супругу раги “Бхайрав”, восседающего на резной кристаллической вершине Кайласа; с отбивающими ритм тарелочками в своих руках, она поклоняется Ему листьями и цветами лотоса» (Danielou 179); и раги «Джогия»: «Держа трезубец, змею и лютню, с косой спутанных волос, падающих на ее тело, побеленное пеплом, яростная, в героическом настроении, она – йогини, владеющая всеми знаниями йоги» (Danielou 31). «Сохини» – рагини поздней ночи, или предрассветная, описывается в «Рага Кальпадрума» в образе девушки: «Высокая, чистая дева, очаровательная, ее глаза напоминают лотос, уши в гроздьях небесных цветов, вид Сохини

восхитительный. Она держит лютню, ее песни полны любви» (Danielou 125). Рагини «Тоди» описывается так: «Белоснежная дама с телом, пахнущим шафраном и камфарой, играет на вине²⁴, бродя по лесу и привлекая своей музыкой диких оленей»²⁵ (Danielou 145). В трактате «Рага Сагара» в поэтических красках воссоздается настроение раги «Кхамадж»: «В чувственном расположении духа, всегда готовый петь, он держит деревянную трещотку для отпугивания птиц поблизости храма. Ноги прекрасной юной девушки в танце описывают беспокойство, мысли о возлюбленном заставляют ее с нежностью плакать. Он всегда думает о ней» (Danielou 290). Рага «Синдхура» (другое название раги «Саиндхави») в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара» изображается, как возлюбленная жена «Бхайрав»: «Саиндхави, рагини раги “Бхайрав”, в любовном союзе с Шивой, наряженная в красное, в руках держит цветы, она напугана гневным настроением героя, который размахивает трезубцем» (Danielou 299).

В джайнском манускрипте «Кальпа-сутра» (1475 год), который был написан на листьях пальмы, но сохранился до сегодняшнего дня, содержатся первые иллюстрации рагамала. В последующее время такие картины писались художниками уже на изобретенной к тому времени бумаге. Это были комплекты из 36 компактных зарисовок, которые репрезентировали конкретную рагу²⁶. Создание набора таких рисунков требовало значительных финансовых вложений со стороны мецената-покровителя, а также его заинтересованности в этих произведениях искусства, что одновременно стимулировало и ограничивало изготовление картин.

Рагамала изготавливались небольшим тиражом в специальных придворных мастерских при патронаже правителей-феодалов, любителей и знатоков изящных искусств. Создавались миниатюры искусными умельцами, их работа считалась весьма тяжелой, утонченной и кропотливой, поскольку применялась специфическая техника письма, позволявшая четко

прорисовывать мельчайшие детали сюжетов. По традиции альбомам рагамала отводились в особняках специализированные места с особым температурным режимом, что позволило этим изысканным произведениям искусства не разрушиться и сохранить до настоящего времени свою красочную цветовую гамму. В определенной степени этому содействовала и особая краска, изготавливаемая из натуральных природных материалов, таких как растения, драгоценные камни, раковины моллюсков, насекомые. Для обитателей дворца и гостей просмотр иллюстраций считался очень увлекательным и приятным досугом, поскольку рагамала слыла предметом роскоши у вельмож. Также на музыкальных вечерах миниатюры рагамала могли быть преподнесены хозяином дома в качестве подарка присутствовавшим знатокам или любителям искусства в знак особого уважения. Образцы настенных росписей рагамала, которыми иногда украшался интерьер замков, до настоящего времени не дошли.

Заключение. Начиная с XVI века во многих региональных школах живописи источником основных тем стали служить серии рагамала. Своего небывалого расцвета миниатюра рагамала достигла в XVII веке в феодальных предместьях Центральной Индии, Раджастхана, Деканского плоскогорья и в предгорьях Гималаев, где возник такой известный стиль мастеров живописи как Пахари²⁷. Живопись Пахари²⁸ имела несколько стилистических направлений, среди них – Басоли и Кангра, излюбленной темой которых была рагамала. Живопись Басоли²⁹ характеризуется яркой цветовой гаммой, насыщенностью красок³⁰, выразительностью лиц персонажей, их одеждой в могольском стиле. К середине XVIII века после исчезновения стиля Басоли появилась живопись Кангра³¹, отличавшаяся широким использованием всей гаммы сочных красок зеленого цвета, а также детально прописанной окружающей природой (растениями, деревьями, природными стихиями, ручьями и т.д.). Центральное место в этих рисунках занимал женский образ –

рагини, который изображали необычайно утонченным и изящным. Картины Кангра в значительной степени опирались на популярную тему «найка-наика (герой-героиня), воплощенную в историях любви Кришны-Радхи» (Randhawa 15). Удивительно поэтично данную мысль выразил П. Банерджи: «Изображены ли в духовном союзе Кришна и Радха, или в светской страсти обыкновенные смертные, эти прекрасные картины школы Пахари, повторяющие экстаз любовных поэм хинди и создающие такую же экстраординарную атмосферу сияния и волнующих эмоций, являются поистине ценным вкладом в изящные искусства периода индомусульманского средневековья» (Banerjee 16). Ученые считают, что большинство дошедших до нас работ рагамала относятся к Деканскому стилю, развившемуся на территории Деканского плоскогорья с начала XVI века. Среди ее известных представителей – правитель султаната из Биджапура Ибрагим Адиль Шах II³² (1571–1627), прекрасный художник и меценат. Параллельно продолжает существовать и раджпутская живопись в Меваре – синтез раджастханского и могольского начал: ей присуща восточная экспрессия, насыщенные сочные цвета (различные оттенки желтого, оранжевого, красного и синего) в сочетании с орнаментальными изображениями природных ландшафтов, свойственных выразительной раджпутской культуре. Ярчайшими примерами Меварского стиля считаются могольские миниатюры рагамала придворного художника Насируддина (1605), представителя школы Чаванда³³. Другой значимой фигурой является придворный живописец Сахибдин, автор серии миниатюр рагамала, созданных в Удайпуре в 1628 году³⁴.

С упадком княжеских государств во время британского правления в XIX и начале XX веков живопись рагамала постепенно стала менее яркой и менее востребованной, практически перестав быть живой традицией индийского изобразительного искусства. «Закат» рагамала условно можно датировать 1887 годом, когда бенгальский ученый,

музыкант Шоуриндрамохан Тагор³⁵ подарил королеве Виктории в честь ее 50-летнего правления коллекцию рагамала, собранную в большой фолиант из 42 рисунков: «Шесть раг и тридцать шесть рагини индусов, выполненных художником Кришнахари Дасом на заказ» (Carwell 197).

Итак, в южноазиатской музыкальной культуре термин «рагамала» включает в себя два значения: жанр индийской средневековой живописной миниатюры и музыкальная композиция, в которой участвуют несколько раг. Магия поэзии, музыки, живописи, преломленные в пластике рисунка, изяществе линий, световой и цветовой палитры, представили миру один из уникальных феноменов богатейшего художественного наследия Великой Индии.

¹ В отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Женская ипостась раги в Северной Индии называется рагини («легкие» раги). Следовательно, у носителей культуры правильное написание термина «раагмала».

² Раса – «букв. “вкус, склонность, экстракт” – определенная эмоция, переживание, сопровождающие восприятие любого творения искусства. Теория раса является одной из фундаментальных в эстетике индийского классического искусства (музыки, поэзии, театра, танца). Индийские исполнители называют раса «поток, течением, соединяющим между собой сферу человеческую и божественную, а музыку расценивают как основное средство эмоционального выражения и как первичный элемент при приведении в “движение” раса» (Карташова 539). Также раса индийские ученые трактуют как «удовольствие» (Amarnath 104).

³ Гуру – в индуистской традиции духовный наставник, учитель.

⁴ Из личной беседы с певицей Сонией Рой во время научной стажировки в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра в феврале 2009 г. в г. Нью-Дели.

⁵ В 2004–2006 и в январе-марте 2009 г. автор статьи находилась на стажировке в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра (г. Нью-Дели), где

изучала классический вокал под руководством гуру Сонии Рой.

⁶ Из переписки с исполнителем классической музыки Акшеем Бафилой Сингхом в июле 2022 года.

⁷ Из личной переписки с Сонией Рой в марте 2024 г.

⁸ «Читра» переводится как «картина».

⁹ Сангит («музыка») + упанишад («занятие»: учитель и ученик) + сара («сущность», «суть») + уддхата («цитата», «экстракт»): «Существенная выжимка из занятий музыкой».

¹⁰ В трактате шесть глав, повествующих о вкладе джайнских монахов в развитие изящных искусств.

¹¹ Бхакти – букв. «преданность богу»: религиозное движение эпохи средневековья.

¹² Разнообразные типы героев и героинь из санскритских драм.

¹³ Их шесть: лето, период дождей, осень, ранняя зима, зима и весна.

¹⁴ Сангит («музыка») + ратна («украшать драгоценными камнями») + акара («склад», «сокровище», «богатый источник»): «Сокровища драгоценностей музыки».

¹⁵ Приблизительно трактат создавался в течение 1210–1247 гг.

¹⁶ Ученый А.Д. Ранаде трактует термин «мат» как «школу мысли»: это всесторонняя философия музыки, управляющая природой, которая использует и кодифицирует значительную часть важных музыкальных функций. Термин может быть рассмотрен как предшественник современной концепции “гхарана” (школа)» (Ranade 140).

¹⁷ Пандит – уважительная форма обращения к учителю в североиндийской традиции Хиндустани.

¹⁸ О его жизни почти не сохранилось сведений. Известно только, что ученый жил примерно в XVII веке.

¹⁹ Один из известных комментаторов (примерно 1450 год) трактата «Сангитаратнакара» Шарнгадевы.

²⁰ Этот музыкальный трактат был написан правителем в 1486 году. В переводе, выполненном в 1665 году кашмирцем Амир Факируллах Саиф Ханом, этот музыкально-теоретический труд получил известность как «Рагадарпана» – «Зеркало раг».

²¹ Встречается и другая модификация фамилии – Мешакарна.

²² Канонический текст духовной поэзии, создававшийся в течение четырех веков; коллекция религиозных сикхских гимнов, сборник молитв.

²³ Переводится как «Царь музыки»; другое название трактата – «Сангитамимамса».

²⁴ Вина – «хордофон (тата): индийская цитра, в древности называлась кинара, инструмент богини Сарасвати; состоит из двух тыквенных резонаторов, на которых крепится бамбуковая или деревянная полая труба, представляющая собой гриф; 4-х металлических струн и нескольких дополнительных, предназначенных для бурдона и виртуозных пассажей джхала» (Карташова 525).

²⁵ Любопытно отметить, что на одной из иллюстраций, датированых 1725 годом, изображена женщина, играющая на лютне вине, в окружении оленей и других лесных животных. Миниатюру раджастханской живописи рагини «Тоди», которая хранится в Бостонском музее изящных искусств, можно было увидеть на выставке в Национальном музее в Нью-Дели в 2004 году.

²⁶ Отдельные картины рагамала были редкостью.

²⁷ Букв. «горный».

²⁸ Это земли, находившиеся под властью раджпутских князей (сейчас это территория современных штатов Химачал-Прадеш, Джамму и Кашмира).

²⁹ Княжество Басоли (округ Катхуа) в штате Джамму и Кашмира.

³⁰ Доминировали красные, синие и желтые цвета.

³¹ Находится на территории современного штата Химачал-Прадеш.

³² Автор известной книги на персидском языке «Китаб-е-Наврас» («Книга о девяти раса»).

³³ Крепость Чаванд в тот период была временной столицей Раджастханского княжества.

³⁴ Его коллекция картин рагамала в настоящее время находится в Национальном музее Индии.

³⁵ Шоуриндрамохан Тагор (1881–1914) был также известен, как раджа-махарадж, сэр Суриндра Мохан Тагор: это был образованнейший человек, меценат, коллекционер, основатель и первый президент Бенгальской музыкальной академии (1881), доктор искусств университетов в Филадельфии и Оксфорде.

Список источников

Карташова, Татьяна. *Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии*. Композитор, 2010. 576 с.

Amarnath, Pandit. *Living Idioms in Hindustani Music: A Dictionary of Terms and Terminology*. Harper Collins Publishers India, 1994. 155 p.

Banerjee, Projesh. *Dance in Thumri*. Abhinav Publications, 2017 (rep.). 115 p.

Capwell, Charles. "Ragamala for Empress." *Ethnomusicology*, vol. 46, no. 2, 2002, pp. 197–225.

Danielou, Alain. *The Ragas of Northern India*. Munshiram Manoharlal, 2003. 403 p.

Gangoly, Ordhendra Coomar. *Ragas and Raginis: A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes Based on Original Sources*. Shubhi Publications, Gurgaon, 2017. 248 p.

Greig, John Andrew. "Ragamala Painting." *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent*, vol. 5. Garland Publishing, 2000. pp. 312–331.

Menon, Raghava. *The Sound of Indian Music: A Journey into Raga*. Indian Book Co., 1976. 85 p.

Ranade, Ashok. *Hindustani Music*. National Book Trust, 1993. 166 p.

Randhawa, Mohindar Singh. *Kangra Ragamala Painting: National Museum*. Publications Division, 1971. 88 p.

Saxena, Abha. *Basic Concepts of North Indian Classical Music*. AAS Publications, 2020. 349 p.

Sarmadee, Shahab, ed., trans., and annotated. *Tarjuma-i-Manakutuhala and Risala-i-Ragadarpana*. Indira Gandhi Centre for the Arts and Motilal Banarsidass, 1996. 314 p.

Miner, Allyn, ed. *The Sangitopanisat Saroddharah of Vacanacarya Sri Sudhakalasa: A Fourteenth Century Text on Music from Western India (Indira Gandhi National Centre for the Arts)*. Motilal Banarsidass Publishers, 1998. 330 p.

References

Amarnath, Pandit. *Living Idioms in Hindustani Music: A Dictionary of Terms and Terminology*. Harper Collins Publishers India, 1994.

Banerjee, Projesh. *Dance in Thumri*. Abhinav Publications, 2017 (reprint).

Carwell, Charles. "Ragamala for Empress." *Ethnomusicology*, vol. 46, no. 2, 2002, pp. 197–225.

Danielou, Alain. *The Ragas of Northern India*. Munshiram Manoharlal, 2003.

Gangoly, Ordhendra Coomar. *Ragas and Raginis: A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes Based on Original Sources*. Shubhi Publications, Gurgaon, 2017. 248 p.

Greig, John Andrew. "Ragamala Painting." *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent*, vol. 5, Garland Publishing, 2000, pp. 312–331.

Kartashova, Tatiana. *Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noi kul'tury Severnoi i Yuzhnoi Indii* [Up-shastriya as a Common Sound Space of the Musical Culture of North and South India]. Kompozitor, 2010. (in Russian)

Menon, Raghava. *The Sound of Indian Music: A Journey into Raga*. Indian Book Co., 1976.

Miner, Allyn, ed. *The Sangitopanisat Saroddharah of Vacanacarya Sri Sudhakalasa: A Fourteenth Century Text on Music from Western India (Indira Gandhi National Centre for the Arts)*. Motilal Banarsidass Publishers, 1998.

Ranade, Ashok. *Hindustani Music*. National Book Trust, 1993.

Randhawa, Mohindar Singh. *Kangra Ragamala Painting: National Museum*. Publications Division, 1971. 88 p.

Sarmadee, Shahab, ed., trans., and annotated. *Tarjuma-i-Manakutuhala and Risala-i-Ragadarpana*. Indira Gandhi Centre for the Arts and Motilal Banarsidass, 1996.

Saxena, Abha. *Basic Concepts of North Indian Classical Music*. AAS Publications, 2020.

Авторлар туралы мәліметтер

¹ **Карташова Татьяна Викторовна** – өнертану докторы, профессор, Л.В. Собинов атындағы Саратов мемлекеттік консерваториясы (Саратов қ., Ресей).

arun-rani@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1239-3396

² **Карташов Виктор Дмитриевич** –

өнертану кандидаты, профессор, Л.В. Собинов атындағы Саратов мемлекеттік консерваториясы (Саратов, Ресей).

Authors information

¹ **Kartashova Tatyana Viktorovna** – Doctor of Art History, Professor, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, (Saratov, Russia).

arun-rani@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1239-3396

² **Kartashov Viktor Dmitrievich** – Candidate of Art History, Professor, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov (Saratov, Russia)

Сведения об авторах

¹ **Карташова Татьяна Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов, Россия).

arun-rani@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1239-3396

² **Карташов Виктор Дмитриевич** – кандидат искусствоведения, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов, Россия).

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
В-dur, op.133 СТРУНДЫ КВАРТЕТКЕ АРНАЛҒАН «ҮЛКЕН ФУГА»
(талдамалық этюд)

Аңдатпа: Мақала Людвиг ван Бетховеннің шығармашылығының соңғы кезеңіндегі орталық туындыларының бірі болып саналатын В-dur, op.133 «Үлкен фугаға» арналған. Бетховеннің соңғы жылдарындағы эстетикалық және стильдік ерекшеліктер — қанармандық пафостан бас тарту, философиялық-ойтолғамдық үрдістердің күшеюі, полифониялық ойлаудың тереңдеуі және форма түзу саласындағы батыл эксперименттер — жан-жақты талданады. Сондай-ақ «Үлкен фугасының» В-dur тональді Тринадцатый квартеттің (op.130) бастапқы финалы ретінде дүниеге келу тарихы және оның дербес шығармаға айналуына ықпал еткен жағдайлар қарастырылады.

Талдау бөлімінде фуганың құрылымдық және композициялық ерекшеліктері зерттеледі: камералық жанрдың симфонизациялану қағидаттары, тақырыптық түрленулер, полифониялық дамудың логикасы, автор қолданған «*tantôt libre, tantôt recherchée*» («бірде еркін, бірде қатаң») деген қосымша атауда көрініс тапқан еркін және қатаң формалық элементтердің өзара байланысы. Әсіресе туындының үш бөлімді архитектурасына, «Увертюра» мен фуганың негізгі материалы арасындағы сабақтастыққа, контраст тақырыптардың сипатына және финалдағы фугато мен сонаталық қағидалардың рөліне ерекше назар аударылады.

Мақалада op.133 шығармасының аралас пішінді композициялық табиғаты туралы қорытынды жасалады: фугаланған вариациялар мен үш бөлімді контрастқа негізделген концерттік принциптердің бірлігі. «Үлкен фуга» ХІХ–ХХ ғасырлар музыка өнеріндегі жанрлық және полифониялық ойлаудың одан әрі дамуына маңызды бағдар болғаны көрсетіледі.

Түйінді сөздер: Бетховен,
соңғы квартеттер,
Үлкен фуга,
бөлімдер талдауы,
аралас форма.

Дәйексөз үшін: Лукьянова, Рогнеда. “Людвиг ван Бетховен В-dur, op.133 струнды квартетке арналған «Үлкен фуга» (талдамалық этюд).” *Eurasian Science and Arts*, т. III, № 18, 2025, 18–27 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-2. (Орысша)

IRSTI 18.41.07

UDK 781.5

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-2

Lukyanova Rogneda ¹

¹ Kulyash Bayseyitova

Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

LUDWIG VAN BEETHOVEN GRAND FUGUES FOR STRING QUARTET in B-dur, op.133 (analytical study)

Abstract: This article is devoted to an analysis of Ludwig van Beethoven's *Grand Fugues* in B-dur, Op.133 – one of the central works of the composer's late creative period. The study highlights the aesthetic and stylistic features characteristic of Beethoven's final years, marked by a departure from heroic pathos, an intensification of philosophical and introspective tendencies, a deepening of polyphonic thinking, and bold experiments in the domain of musical form. The article examines the history of the *Grand Fugues* as the original finale of the String Quartet in B-dur, Op.130, and the circumstances that led to its transformation into an independent composition.

The analytical section investigates the structural and compositional features of the fugue: principles of the symphonization of the chamber genre, thematic transformations, the logic of polyphonic development, and the interaction between free and strict elements of form, reflected in Beethoven's own subtitle "*tantôt libre, tantôt recherchée*." Particular attention is given to the three-part architectonics, the relationship between the "Overture" and the main fugue material, the character of the contrasting themes, as well as the role of fugato and sonata-form principles in the final section.

The study concludes that op.133 represents a mixed formal structure combining fugal variations with a concertante principle based on a three-part contrastive design. The *Grand Fugues* is shown to be a pivotal milestone for the further development of genre concepts and polyphonic thinking in the music of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: Beethoven,
late quartets,
Grand Fugues,
structural analysis,
mixed form.

Cite: Lukyanova, Rogneda. "Ludwig van Beethoven Grand Fugues for String Quartet in B-dur, op.133 (Analytical Study)." *Eurasian Science and Arts*, vol. III, no. 18, 2025, pp. 18–27. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-2. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.07

УДК 781.5

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-2

Лукьянова Рогнеда¹

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

**ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН БОЛЬШАЯ ФУГА
ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА В-dur, op.133
(аналитический этюд)**

Аннотация: Статья посвящена анализу «Большой фуги» В-dur, op.133 Людвига ван Бетховена – одного из центральных произведений позднего периода творчества композитора. Показаны эстетические и стилевые особенности последних лет жизни Бетховена, характеризующиеся отходом от героического пафоса, усилением философско-интроспективных тенденций, углублением полифонического мышления и смелыми экспериментами в области формообразования. Рассматривается история создания «Большой фуги» как первоначального финала Тринадцатого квартета В-dur (op.130) и обстоятельства ее превращения в самостоятельное произведение.

В аналитической части исследуются структурные и композиционные особенности фуги: принципы симфонизации камерного жанра, тематические преобразования, логика полифонического развития, взаимодействие свободных и строгих элементов формы, отраженное в авторском подзаголовке «*tantôt libre, tantôt recherchée*». Особое внимание уделено трехчастной архитектонике, связи между «Увертюрой» и основным материалом фуги, характеру контрастных тем, а также роли фугато и сонатных принципов в финальном разделе.

Сформулирован вывод о смешанной природе формы опуса 133: сочетании фугированных вариаций и концертного принципа, основанного на трехчастном контрастном строении. Показано, что «Большая фуга» стала важнейшей вехой для дальнейшего развития жанрового и полифонического мышления в музыке XIX–XX веков.

Ключевые слова: Бетховен,
поздние квартеты,
Большая фуга,
анализ разделов,
смешанная форма.

Для цитирования: Лукьянова, Рогнеда. «Людвиг ван Бетховен. Большая фуга для струнного квартета В-dur, op.133 (аналитический этюд)». *Eurasian Science and Arts*, т. III, No 3, 2025, с. 18–27. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-2. (На русском)

Введение. Творчество позднего периода Людвиг ван Бетховена занимает особое место в истории европейской музыкальной культуры. Охватывая десятилетие 1817–1827 годов, этот этап ознаменован глубокими внутренними изменениями художественного мировоззрения композитора: отходом от героико-патетического стиля, обращением к философской созерцательности, усилением роли камерных жанров и полифонических форм. В эти годы Бетховен не только подводит итог всей своей творческой эволюции, но и утверждает новые принципы музыкальной драматургии, которые станут определяющими для последующих поколений композиторов.

Одним из ярчайших свидетельств новаторского мышления позднего Бетховена является «Большая фуга» B-dur, op.133 – произведение, история создания которого тесно связана с Тринадцатым струнным квартетом (op.130). Первоначально задуманная как финал квартета, фуга была воспринята современниками неоднозначно: чрезмерная сложность, масштабность и необычность ее формы вызвали критику и непонимание. Однако именно эти качества сделали «Большую фугу» одним из ключевых произведений, предвосхитивших художественные поиски XIX–XX столетий.

Произведение по праву можно назвать лабораторией полифонических, структурных и жанровых экспериментов композитора. Бетховен соединяет строгую фугу с концертными принципами, вводит развернутую «Увертюру» как пролог к основному материалу, применяет масштабные вариационные преобразования тем и активное симфоническое развитие, что позволяет рассматривать опус 133 как уникальный образец смешанной формы.

Цель настоящей работы — выявить ключевые особенности композиции и драматургии «Большой фуги», определить ее место в контексте позднего стиля

Бетховена и проследить процессы преобразования тематизма, формообразования и полифонической логики, ставшие фундаментом для последующего развития камерно-инструментальной музыки.

Материалы и методы. Исследование опирается на комплексный методологический подход, сочетающий: аналитический, историко-стилистический методы, сравнительный жанровый анализ.

Подробный разбор нотного текста «Большой фуги» B-dur, op.133 осуществлен с опорой на авторские обозначения, структурные деления и тематический материал. Особое внимание уделено выявлению вариативных преобразований главной темы (по материалам «Увертюры» и последующих проведений), анализу двойной фуги в первой части, полифоническим техникам (имитации, стретты, обращение, увеличение / уменьшение), ритмическим модификациям и их драматургической функции, особенностям фактуры в разветвленных разделах.

Схемы частей, реконструированные по тексту произведения, включают последовательность тональностей, зоны экспозиций, контрэкспозиций, интермедий, вариантов тем и репризы.

Анализируется контекст позднего творчества Бетховена (1817–1827 гг.), тенденции к усложнению полифонической техники, причины отделения «Большой фуги» от квартета op.130, восприятие произведения современниками. Используются исторические сведения и критические источники (Гончаренко, Протопопов, Шапилов и др.).

Применение сравнительного жанрового анализа позволило раскрыть специфику жанрового синтеза, а именно сопоставлению фуги как строгой формы с концертным принципом развития, выявлению элементов вариационной логики, осмыслению «фуги-концерта» как уникального синтетического жанра.

Результаты и обсуждение. Поздний период творчества Бетховена охватывает примерно 1817–1827гг., который характеризуется некоторыми важными особенностями – это уход от героической патетики к философскому осмыслению жизни, от пафоса к созерцательности, психологизму, личностному восприятию окружающего мира. В творчестве наблюдается тенденция ухода от масштабных произведений к сочинениям камерного жанра, усиление полифонической техники письма, смелое новаторство в области формы, гармонических средств. Самые значимые произведения позднего периода творчества Бетховена – Девятая симфония d-moll, Торжественная месса, пять последних фортепианных сонат (28-32), последние квартеты (12-16).

История возникновения Большой фуги связана с созданием Тринадцатого квартета B-dur (op.130). Квартет сочинялся в 1825 году по заказу князя Николая Голицына. Именно с Тринадцатого квартета Бетховен нарушает традиционную четырехчастную структуру. Так, Тринадцатый квартет имеет шесть частей, Четырнадцатый cis-moll (op.131) – семь, Пятнадцатый a-moll (op.132) – пять и только последний Шестнадцатый квартет F-dur (op.135) состоит из классических четырех частей. Первоначально Тринадцатый квартет завершался грандиозной фугой. Первое исполнение квартета состоялось в марте 1826 года и было воспринято неоднозначно: слушатели не поняли финал квартета, у критиков финал квартета вызвал негативную реакцию, поэтому издатель Карл Артариа попросил Бетховена написать другой более традиционный финал. Бетховен написал другой финал и квартет был издан в 1826 году. А Большая фуга стала самостоятельным произведением для струнного квартета, издание которой было опубликовано в 1827 году после смерти композитора и получила негласное название Семнадцатый квартет B-dur под op.133.

Большая фуга op.133 для струнного квартета Бетховена знаменует собой новый этап в развитии этого жанра, который в дальнейшем будет подхвачен и развит композиторами XIX-XX столетий. Сам автор снабдил свою композицию подзаголовком «Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée» («Большая фуга, и свободная и строгая»). Преобразования коснулись семантики и формообразования произведения, которые явились естественным воплощением процессов в развитии инструментальной музыки венских классиков, в частности симфонических и камерных сочинений зрелого и позднего периода творчества Бетховена. В области формы принято говорить о симфонизации камерно-инструментальных жанров (последние квартеты и фортепианные сонаты), которые принципиально меняют структуру данных сочинений, что проявляется в значительном увеличении масштабов всей композиции; соединение полифонических и гармонических средств; семантика главной темы и ее трансформация в процессе развития.

Большая фуга B-dur прежде всего поражает своими масштабами и имеет ярко выраженные три раздела со вступлением (Увертюра). В фуге можно найти черты вариаций, а также типичные контуры концерта. Условно назовем 1 раздел 1 «частью» полифонического концерта – это Allegro, II часть – Meno mosso e moderato и финал – Allegro molto e con brio.

Вся композиция строится на главной теме фуги и ее различных трансформациях (См. Приложение, Нотные примеры №№ 1–3):

- первое проведение темы в Увертюре, тема звучит в унисон у всего ансамбля;

- второе проведение темы другим ритмическим рисунком и более мелкими длительностями;

- третье изменение темы – ровными четвертями, меняется размер, тональность (как доминанта к основной тональности

Фуги – B-dur). В этом проведении в партии виолончели главная тема Фуги приобретает свой окончательный интонационный вариант (четвертое проведение);

- пятое проведение темы у 1 скрипки – это сформировавшийся облик непосредственно темы фуги 1 части квартета. Синкопированный ритм, *pianissimo*, в низком диапазоне тема приобретает несколько зловещий характер (См. Приложение, Нотный пример № 4).

Тут же в партии первой скрипки появляется вторая тема фуги – контрастная первой; пунктирный рисунок, яркая динамика второй темы (*ff*) придает стремительность и порывистость образу (См. Приложение, Нотный пример № 5).

Вся I часть представляет собой двойную фугу с совместной экспозицией и ясной трехчастной структурой – это экспозиция, развивающая часть и реприза (См. Приложение, Таблица № 1).

Экспозиция двойной фуги построена традиционно: обе темы проводятся во всех голосах с тональным ответом в тональности доминанты – F-dur. После короткой интермедии на материале второй темы (T2) следует дополнительное проведение обеих тем у виолончели и первой скрипки в основной тональности. Вторая интермедия на интонационно-ритмических формулах обеих тем модулирует в тональность Es-dur и открывает развивающий раздел 1 части Фуги.

Всю середину фуги можно поделить на два раздела. В первом разделе сначала обе темы излагаются без изменений в Es-dur и B-dur, однако в третьем проведении в тональности c-moll темы интонационно меняются. Третья интермедия построена на развитии материала обеих тем с активным тональным развитием и имитационными переключками. Тональный план: c-moll – g-moll – c-moll – B-dur – F-dur – g-moll – c-moll – d-moll. Второй раздел развивающей части фуги начинается в основной тональности, но композитор делит проведения тем между парами инструментов, давая новую тембровую окраску звучания. Так, первая

фраза T2 проводится у виолончели, а вторая фраза у второй скрипки в основной тональности, и такое же проведение в доминантовой тональности звучит сначала у первой скрипки, а заканчивается у альты. Следующая четвертая интермедия развивает материал обеих тем в тональностях Es-dur – As-dur – c-moll – B-dur – Es-dur – f-moll – c-moll – B-dur. В интермедии Бетховен активно использует стреттные наложения T2 (вторая скрипка – альт – первая скрипка – виолончель), а также противоположные движения тем.

Четвертая интермедия завершает весь развивающий раздел и подводит к репризе, в которой обе темы проходят во всех партиях, но и ритмическими изменениями, пунктирный ритмический рисунок второй темы меняется на триольный, придавая теме более плавный характер. Сглаживается синкопа у первой темы (См. Приложение, Нотный пример № 6).

Завершает всю фугу небольшая кода, которая одновременно является модулирующей связкой ко II части Большой фуги через энгармонизм уменьшенного вводного, связывающий D7 основной тональности с тональностью II части – Ges-dur (См. Приложение, Нотный пример № 7).

II часть Большой фуги начинается с переключек у первой и второй скрипок начальной интонации T1 в уменьшении (шестнадцатыми длительностями), после которых у первой скрипки рождается лирическая тема (интонационно выросшая из противосложения к четвертому проведению темы в Увертюре – Пример №3). Во II части «выросшее» противосложение преобразуется в законченную тему (T3). Главная тема всей фуги в данной части звучит в четвертом варианте Увертюры. Темп всей части – *Meno mosso e moderato* (См. Приложение, Нотный пример № 8).

Вся медленная часть Большой фуги контрастирует крайним частям лирическим, отчасти созерцательным характером, философской наполненностью всего

звучания. Данная часть ассоциируется с медленными частями концертной формы. Вспомним авторский подзаголовок произведения – «Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée» («Большая fuga, и свободная и строгая»). Слово свободная, как нельзя кстати подходит к структуре данной части (См. Приложение, Таблица № 2).

Структуру части можно определить как *двойную фугу с совместной экспозицией, контрэкспозицией, развивающим средним разделом, сокращенной репризой*. Однако, в фуге есть свои особенности: в экспозиции не во всех голосах проводятся обе темы, контрэкспозиция в точности повторяет экспозицию, но с другими парами голосов. В приведенной схеме подробно описан тональный план развивающего раздела и полифонические приемы развития. В репризе после проведения тем в основной тональности идет длительное кадансирование, подготавливающее появление основной тональности Фуги последней III части квартета B-dur.

Строение финальной III части струнного квартета можно определить как фугированную сонатную форму с симфонической разработкой по своему масштабу (См. Приложение, Таблица № 3).

Начинается финальная часть с небольшого вступления Allegro molto e con brio. У всех инструментов своеобразной волной, накладываясь друг на друга, звучит тема из Увертюры (второй вариант темы, См. Приложение, Нотный пример № 9).

Этот вариант и становится темой главной партии (ГП), которая излагается компактно у виолончели и альты, важную роль в дальнейшем развитии будет играть удержанный контрапункт (противосложение) к ГП – очень лаконичное с трельным окончанием. Далее в тональности доминанты звучит побочная партия (ПП) песенного характера, которая то передается от одной скрипки к другой, то льется двухголосным дуэтом; контрапунктом к ПП вкрапляется начальное

звено темы ГП (См. Приложение, Нотный пример № 10).

Весь материал экспозиции повторяется еще раз с некоторыми изменениями в звучании партий (как в сонатной форме после проведения экспозиции ставят знаки повтора).

Разработка сонатной формы состоит из трех разделов. Первый раздел – фугато в As-dur. Тема фугато – первый вариант основной темы Увертюры – тема в увеличении, с классическим проведением во всех голосах, доминантовым ответом и удержанным противосложением (начальное звено ГП в обращении). Разработка фугато построена на материале темы фугато, ее противосложения и противосложения к ГП с активным тональным развитием: As-dur – f-moll – b-moll – Des-dur – cis-moll – E-dur – A-dur – D-dur – G-dur – C-dur – F-dur – f-moll.

Второй раздел разработки больше напоминает симфоническое развитие тематического материала: разрабатываются интонационные зерна второй темы (см. Пример №6), главной темы в различных ритмических вариантах, стреттные переключки во всех партиях, имитационное развитие. Завершается второй раздел разработки органом доминантовым пунктом (синкопированная ритмическая пульсация у виолончели ассоциируется с главной темой T1), на которую накладываются у первой скрипки начальный вариант основной темы в обращении, у второй скрипки – начальное звено T2, у альты – начальный мотив второго варианта T1 (См. Приложение, Нотный пример № 11).

Третий раздел разработки начинается с Meno mosso e moderato в As-dur. У второй скрипки проводится T3, первая скрипка развивает третий вариант основной темы, альт проводит третий вариант темы в обращении, у виолончели звучит начальное звено T2. Далее происходит октавная перестановка голосов: T3 передается первой скрипки, первый вариант T1 играет виолончель, ее обращение звучит у второй

скрипки, а зерно T2 – у альты. После второй волны развития третьего раздела полностью меняется фактура изложения; в аккордовом изложении происходит модулирующая связка к главной тональности B-dur, с которой начинается реприза сонатной формы III части.

Реприза в точности повторяет экспозицию с большой каденцией-связкой перед кодой, где композитор как бы напоминает слушателям все темы квартета. Кода начинается с Allegro molto e con brio и построена на T1 в увеличении и тематизме T2 с утверждением основной тональности Большой фуги B-dur.

После анализа всей Фуги возникает главный вопрос – в какой форме написано все произведение? На наш взгляд – это смешанная форма, в которой тесно переплетаются фугированные вариации и концерт (фуга-концерт). Концерт одночастный, но в котором ясно обозначены три раздела, характерных для концертной формы: быстрые крайние части и медленная дирико-философская средняя часть. Такая одночастная форма концертов будет подхвачена композиторами романтиками. Кроме этого, в Большой фуге-концерте Бетховена логично говорить о принципе монотематизма, который связывает все части концерта с великолепной полифонической техникой и симфоническим развитием тематического материала в развивающихся разделах (См. Приложение, Таблицы №№ 3–4).

Поздний период творчества Бетховена открыл для композиторов XIX-XX вв. новые горизонты в области полифонии, формообразования, жанров, масштабности драматургии. Можно сказать, что Большая фуга для струнного квартета op.133 явилась своеобразным фундаментом для таких жанров, как одночастный концерт, симфоническая поэма, для которых характерна смешанная конструкция произведения; введение Бетховеном фугато в качестве разработки или одного из разделов разработки в сонатной форме

будет широко подхвачено последующими поколениями.

«Бетховен воплощает в себе человеческую натуру во всей ее сложности и полноте. Никогда еще один музыкант не знал и не переживал так глубоко гармонию небесных сфер и созвучия божественной природы, как Бетховен» (Вильгельм Фуртвенглер).

Заключение. Проведенный анализ «Большой фуги» B-dur, op.133 показывает, что данное произведение является одним из наиболее значительных достижений позднего периода творчества Бетховена. Композитор не только обращается к строгой полифонической форме, но и принципиально расширяет ее драматургические и выразительные возможности, соединяя традиции барочного фугированного письма с симфоническим мышлением и новаторским подходом к формообразованию.

Структура произведения демонстрирует уникальный синтез фугированных вариаций и концертной логики: три большие раздела с контрастными темпами и образами соотносятся с одночастным концертом, в котором медленная средняя часть уравнивает динамичные крайние. Такое жанровое решение предвосхищает развитие одночастной концертной формы и симфонической поэмы в музыке романтиков, а применение фугато как драматургического ядра разработки делает финальную часть одного из наиболее сложных и смелых структурных построений в камерном творчестве композитора.

Особое значение имеет принцип монотематизма, охватывающий все разделы фуги и связывающий их в единое целое. Многообразие вариантов главной темы, ее трансформации, имитационные и контрапунктические взаимодействия свидетельствуют о высочайшей степени продуманности тематической работы. «Большая фуга» становится не столько демонстрацией технического мастерства, сколько художественным выражением

глубоко философского содержания, характерного для зрелой эстетики Бетховена.

Таким образом,opus 133 представляет собой вершину камерно-инструментальной полифонии и фундамент для дальнейшего развития симфонических и концертных принципов в музыке XIX–XX веков. Новаторство Бетховена в области формы, тематизма и драматургии превращает «Большую фугу» в произведение, неизменно вызывающее интерес исследователей и исполнителей, а также продолжающее влиять на музыкальное мышление последующих эпох.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Гончаренко, Светлана. «Об одном принципе доклассического формообразования в поздних квартетах Бетховена». *Вестник музыкальной науки*, № 4 (6), 2014. https://vestnik.nsglinka.ru/&journal_page=archive&id=7.

Протопопов, Владимир. *Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века*. Москва: Музыка, 1979.

Протопопов, Владимир. *История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века*. Москва: Музыка, 1985.

Протопопов, Владимир. *Принципы музыкальной формы Бетховена*. Москва: Музыка, 1970.

Шапилов, Виталий. «Новый этап развития фуги в творчестве Бетховена». *Мысль*, № 8, 2014. ISSN 1026-938X. Алматы. <https://www.conservatoire.edu.kz/kz/structure/faculties/shapilov-vitaliy/>.

Шапилов, Виталий. «К вопросу типологии фуги западноевропейских романтиков». *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*, № 1, 2023, с. 64–72.

References

Goncharenko, Svetlana. “Ob odnom printsipe doklassicheskogo formoobrazovaniya v pozdnykh kvartetakh Betkhovena [On a Pre-Classical Principle of Form Formation in Beethoven’s Late Quartets].” *Vestnik muzykalnoi nauki* [Journal of Music Science], no. 4(6), 2014. https://vestnik.nsglinka.ru/&journal_page=archive&id=7. (in Russian)

Protopopov, Vladimir. *Ocherki iz istorii instrumentalnykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental Forms of the 16th – Early 19th Centuries]. Moscow: Muzyka, 1979. (in Russian)

Protopopov, Vladimir. *Istoriya polifonii. Zapadnoevropeiskaya muzyka XVII – pervoi chetverti XIX veka* [History of Polyphony: Western European Music of the 17th – First Quarter of the 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1985. (in Russian)

Protopopov, Vladimir. *Printsipy muzykalnoi formy Betkhovena* [Principles of Beethoven’s Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1970. (in Russian)

Shapilov, Vitaliy. “Novyi etap razvitiya fugi v tvorchestve Betkhovena [A New Stage in the Development of the Fugue in Beethoven’s Works].” *Mysl* [Thought], no. 8, 2014. ISSN 1026-938X. Алматы. <https://www.conservatoire.edu.kz/kz/structure/faculties/shapilov-vitaliy/>. (in Russian)

Shapilov, Vitaliy. “K voprosu tipologii fugi zapadnoevropeiskikh romantikov [On the Typology of the Fugue among Western European Romantics].” *Problemy muzykalnoi nauki / Music Scholarship*, no. 1, 2023, pp. 64–72. (in Russian)

Автор туралы мәліметтер

¹ **Лукьянова Рогнеда Викторовна** –
қауымдастырылған профессор,
«Музыкатану және композиция»
кафедрасының доценті, Күләш
Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық
өнер университеті (Астана, Қазақстан).
rognedalukjanova@mail.ru
ORCID: 0009-0007-8354-1935

Author information

¹ **Lukyanova Rogneda Viktorovna** –
Associate Professor, Department of
Musicology and Composition Kulyash
Bayseyitova Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan).
rognedalukjanova@mail.ru
ORCID: 0009-0007-8354-1935



Сведения об авторе

¹ **Лукьянова Рогнеда Викторовна** –
ассоциированный профессор, кафедра
музыковедения и композиции Казахского
национального университета искусств
имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан).
rognedalukjanova@mail.ru
ORCID: 0009-0007-8354-1935

ГРАФИКА ӨНЕРІМЕН ӨРІЛГЕН ТАРИХИ ЖАД (ҚР Ұлттық музей қорындағы Н.С. Гаевтің туындылары)

Аңдатпа: Мақала кеңес дәуірінің көрнекті графика шебері, Қазақ КСР-інің халық суретшісі және еңбек сіңірген өнер қайраткері Н.С. Гаевтің соғысы тақырыбына арналған графикалық туындыларын талдауға арналған. Зерттеудің өзектілігі кеңестік кезеңнің көркем мұрасын тарихи жады мен көрнекі мәдениет тұрғысынан қайта пайымдау қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің мақсаты – Гаев шығармаларындағы бейнелеу тілі мен композициялық құрылым ерекшеліктерін анықтап, соғыс тақырыбы аясындағы көркемдік-идеялық концепциясын ашу.

Зерттеу әдістемесі Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қорында сақталған графикалық туындыларға өнертанушылық талдау жүргізуге негізделген. Жұмыс барысында иконографиялық және семиотикалық талдау әдістері, сондай-ақ тарихи-мәдени контексті ескере отырып, контекстуалдық тәсіл қолданылды.

Суретші шығармашылығын жан-жақты зерделеу нәтижесінде Н.С. Гаевтың қолтаңбалық ерекшелігіне тән – деректілік пен символикалық-метафоралық бейнелеу тәсілдерінің үйлесімді сабақтастығы анықталды. «Ленинградтық өренім», «Не үшін?», «Шарасыздық», «Таң сәріде», «Өткен туралы ойлар», «Бухенвальд нәубеті», «Циклон», «Күл», «Жұлдызды сәт» секілді туындылары соғыс кезеңінің рухани және әлеуметтік болмысын, трагизм мен гуманизмді терең сезіммен бейнелейді. Суретші аллегориялық образдар, пластикалық шешімдер арқылы эмоциялық әсерді күшейтеді.

Қорыта келе, Н.С. Гаевтың шығармашылық мұрасы соғыс трагедиясының көркем көрінісі, сонымен қатар ұлттық жадыны сақтау құралы ретінде де жоғары тарихи-мәдени маңызға ие екендігі айқындалды. Бұл зерттеу отандық өнертану ғылымын дамытуға үлес қосып, бірегей музейлік дереккөздердің өзектілігін арттырады. Автор Н.С. Гаевтың Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қорында сақталған графикалық мұрасын жан-жақты саралап, оның рухани-мәдени маңызын аша түседі.

Түйінді сөздер: графика,
офорт,
линогравюра,
литография,
тарихи жад,
композиция.

Дәйексөз үшін: Жазира Аксакалова. «Графика өнерімен өрілген тарихи жад (ҚР Ұлттық музей қорындағы Н.С. Гаевтің туындылары).» *Eurasian Science and Arts*, т. III, № 18, 2025, 28–38 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-3. (Қазақша)

IRSTI 18.31.41

UDK 76.03

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

Zhazira Aksakalova¹

¹ National Museum of the Republic of Kazakhstan
(Kazakhstan, Astana)

HISTORICAL MEMORY EMBODIED THROUGH THE ART OF GRAPHICS (Works by N.S. Gaev from the Collection of the National Museum of the RK)

Abstract: The article is devoted to the analysis of graphic works by the outstanding master of graphics of the Soviet era, People's Artist of the Kazakh SSR and Honored Artist N.S. Gaev, created on the theme of war. The relevance of the study is determined by the need to reconsider the artistic heritage of the Soviet period from the perspectives of historical memory and visual culture. The aim of the research is to identify the distinctive features of the visual language and compositional structure in Gaev's works, as well as to reveal his artistic and ideological concept within the context of the war theme.

The methodology of the study is based on an art historical analysis of graphic works preserved in the collections of the National Museum of the Republic of Kazakhstan. During the research, iconographic and semiotic methods of analysis were applied, along with a contextual approach taking into account the historical and cultural context.

As a result of a comprehensive study of the artist's work, Gaev's distinctive authorial style was identified, combining documentary realism with symbolic and metaphorical modes of representation. Works such as "My Leningrad Children," "For What?," "Despair," "At Dawn," "Thoughts of the Past," "The Buchenwald Alarm," "Cyclone," "Ashes," and "At the Starry Hour" deeply and emotionally convey the spiritual and social reality of wartime, expressing both tragedy and humanism. The artist enhances the emotional impact through allegorical images and plastic (formal) solutions.

In conclusion, it is noted that N.S. Gaev's creative legacy holds significant historical and cultural value as an artistic reflection of the tragedy of war and as a means of preserving national memory. This study contributes to the development of domestic art history and increases the relevance of unique museum sources. The author provides a comprehensive analysis of Gaev's graphic heritage held by the National Museum of the Republic of Kazakhstan, revealing its spiritual and cultural significance.

Keywords: graphics,
etching,
linocut,
lithography,
historical memory,
composition.

Cite: Aksakalova, Zhazira. "Historical Memory Embodied Through the Art of Graphics (Works by N.S. Gaev from the Collection of the National Museum of the RK)." *Eurasian Science and Arts*, vol. III, no. 18, 2025, pp. 28–38. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-3. (in Kazakh)

ГРНТИ 18.31.41

УДК 76.03

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

Жазира Аксакалова¹¹Национальный музей Республики
Казахстан (Казахстан, Астана)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ, ВОПЛОЩЕННАЯ ИСКУССТВОМ ГРАФИКИ (Произведения Н.С. Гаева из фондов Национального музея РК)

Аннотация: Статья посвящена анализу графических произведений выдающегося мастера графики советской эпохи, народного художника Казахской ССР и заслуженного деятеля искусств Н.С. Гаева, созданных на тему войны. Актуальность исследования определяется необходимостью переосмысления художественного наследия советского периода с точки зрения исторической памяти и визуальной культуры. Цель исследования – выявить особенности изобразительного языка и композиционной структуры в работах Гаева, а также раскрыть его художественно-идейную концепцию в контексте военной тематики.

Методология исследования основана на искусствоведческом анализе графических произведений, хранящихся в фондах Национального музея Республики Казахстан. В процессе работы применялись иконографический и семиотический методы анализа, а также контекстуальный подход с учетом историко-культурного контекста.

В результате всестороннего изучения творчества художника была выявлена характерная для Гаева авторская манера, сочетающая документальность и символично-метафорический способ изображения. Такие произведения, как «Ленинградцы дети мои», «За что?», «Отчаяние», «На заре», «Думы о прошлом», «Бухенвальдский набат», «Циклон», «Пепел», «В звездный час» глубоко и эмоционально передают духовную и социальную реальность военного времени, трагизм и гуманизм. Художник усиливает эмоциональное воздействие с помощью аллегорических образов и пластических решений.

В заключении отмечается, что творческое наследие Н.С. Гаева обладает высоким историко-культурным значением как художественное отражение трагедии войны и как средство сохранения национальной памяти. Настоящее исследование вносит вклад в развитие отечественного искусствознания и повышает актуальность уникальных музейных источников. Автор всесторонне анализирует графическое наследие Н.С. Гаева, хранящееся в Национальном музее Республики Казахстан, раскрывая его духовно-культурное значение.

Ключевые слова: графика,
офорт,
линогравюра,

литография,
историческая память,
композиция.

Для цитирования: Жазира Аксакалова. «Историческая память, воплощенная искусством графики (Произведения Н.С. Гаева из фондов Национального музея РК)». *Eurasian Science and Arts*, т. III, № 18, 2025, с. 28–38. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-3. (На казахском)

Кіріспе. Кеңес дәуіріндегі графика өнері – ХХ ғасырдағы бейнелеу мәдениетінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Бұл салада өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленген, Қазақстанның бейнелеу өнері тарихында терең із қалдырған суретшілердің бірі – Н.С. Гаев. Алайда, оның шығармашылығы, әсіресе соғыс тақырыбына арналған графикалық туындылары қазіргі таңда жүйелі түрде зерттеле қойған жоқ. Бұл – зерттеу тақырыбын таңдауға негіз болған басты факторлардың бірі.

Тақырыптың өзектілігі – Н.С. Гаевтың соғыс жылдарындағы графикалық туындылары арқылы сол кезеңнің рухани, әлеуметтік және тарихи болмысын бейнелеуінде. Соғыс қасіреті мен адамзат трагедиясын көркем тілмен жеткізе білген бұл шығармалар тарихи жадты сақтауда, ұлттық сана мен көркемдік мұраны ұрпаққа жеткізуде айрықша рөл атқарады. Зерттеудің мақсаты – Н.С. Гаевтың графикалық туындыларына талдау жасау арқылы оның тарихи жад контекстіндегі көркемдік концепциясының мәнін ашу. Мақаланы жазу барысында суретшінің графикалық туындыларына стилистикалық және семиотикалық талдау жүргізу; соғыс тақырыбындағы образдар мен рәміздердің мазмұндық мәнін ашу; Н.С. Гаев шығармашылығының тарихи-идеялық және көркемдік маңызын айқындау сынды бірнеше міндеттер жүктелді. Зерттеу әдістері ретінде сипаттамалық талдау, семиотикалық және тарихи-контекстуалдық әдістер қолданылды. Зерттеу нәтижелері көркем мұраны зерделеу мен ұлттық музей қорындағы туындыларды ғылыми айналымға енгізуге өз үлесін қосады.

Нәтижелер және талқылау. Н.С. Гаев кеңес кезеңінің графика шебері, Қазақ КСР-інің еңбек сіңірген өнер қайраткері, халық суретшісі. 1941 жылы суретші Свердловск көркемсурет училищесін тәмамдап, әскерге шақырту алып, одан әрі Ұлы Отан соғысына қатысқан. Сол себепті де суретші шығармашылығында соғыс тақырыбына

деген аса қызығушылық бой алды. Өнертанушы Г. Сарықұлованың зерттеулеріне сүйенетін болсақ, Н.Гаев өзінің еңбек жолын 1946 жылы «Қазақфильм» киностудиясынан бастау алған. Бірақ суретші ретінде оны көбіне графика саласы қызықтырып, шығармашылық жолын еліміздегі баспалармен байланыстырып, кітап иллюстраторы ретінде қызмет атқарады (Сарыкулова 52).

Николай Степанович Гаев «Ұлы Отан соғысының қасіреттерін басынан кешірген кеңес суретшілерінің» қатарына кіреді (Марченко 3). Соғыс кезіндегі фашистердің озбыр саясаты мен оған қарсы тұрған халықтың қаһармандық рухы суретшінің жадында өшпестей із қалдырды. Әскерден қайтқаннан кейін суретші Алматыға келіп, қазақ топырағында өз шығармашылығын жандандырады.

Соғыс тақырыбындағы графикалық композициялары кеңестік идеология жағдайында қалыптасып, өнер патриотизм рухында азаматтарды тәрбиелеу құралы ретінде қарастырылды. Кеңестік кезеңнің суретшілері деректік шындықпен қатар, халықтың эмоциялық, рухани күйін де жеткізуге ұмтылды. Өнер майданында еңбек еткен Гаев соғыс шындығын баяндай отырып, Гитлердің қанды саясатын шынайы көрсетуді, халықты жігерлендіруді мақсат етті.

Мысал ретінде алатын болсақ, «Ленинградтық өренім» (Қосымшаны қараңыз, 1-сурет) атты офорт техникасында орындалған композициясы бүкіл кеңес халқының қаһармандығы мен батырлығының символына айналған, қазақтың белгілі ақыны Ж. Жабаеттың Ұлы Отан соғысы жылдарында патриоттық рухта жазылған толғауына арналған. Ақын өз шығармасында жауынгерлерге «Ленинградты жауға бермеңдер!» деген ұран тастап, оларға рух беруге тырысқан. Осы жайында ғалым С. Садырбаев өз еңбегінде былай дейді: «Өлеңнің күші мен құдіреті адам айтса нанғысыз болған. Батыстан жау төнгенде, Шығыстан Отанның

атынан Жәкеңнің жігерлі даусы естілген. Бейне бір Жәкең Алатаудың шыңында тұрып, Нева халқы мен солдаттарына жігер бергендей, айбынды аманат айтқандай. Ленинградтың тарихында жау алдында тізе бүгу болған жоқ, болмақ емес те, қоршауда қалған мың сан адамдарға Жамбыл керемет рух берген» (Садырбаев 201–202).

Мұны біз «Ленинградтық өренім» атты туындыдан терең сезіне аламыз. Көлденең қағаз беті үш бөлікке бөлінген көріністермен толтырылған. Сол жақ бөлікте үйдің ішкі көрінісі, үстел үстінде нан мен көк пияз және құмыра, кесе, стақан сынды ыдыстар бейнеленген. Бөлме іші жарық әрі жылулыққа толы, яғни бұл ішерге асы бар, бейбіт кезеңдегі халықтың бейғам тіршілігінің көрінісі. Төменгі бөліктегі кең байтақ дала мен асқар тау – кеңдіктің, еркіндіктің, тектіліктің, рух биіктігінің белгісі. Бұл табиғат көріністері де Жамбыл жырының өзегінде тұрған, шабыт көзіне айналған ұлы мекен – қазақ даласының бейнесі.

Ортаңғы бөліктегі көріністе қара түс басым келіп, сұрапыл соғыстың келгендігінен хабар беруде. Алдыңғы бөліктен шұбарланып, туындының оң жағына қарай будақтаған түтін сынды созылған көрініс, бейне бір осы соғыстың хабаршысы сынды. Ортаңғы бөлікте бейнеленген қарт кісілер мен әйел, балалар бейнесі майданға кеткен барша жауынгерлердің артында қалған жақындарының жинақталған образы ретінде ұсынылуда. Үлкендердің бет-жүзінде қайғы мен мұң басым келсе, кішкентай бүлдіршіндердің көз жанары үрей мен қорқынышқа толы.

Туындының оң жақ бөлігінде ойға шомған Жамбылдың бейнесі. Оның жүзінен елінің болашағына деген алаңдаушылық анық байқалады. Жоғарғы тұсында сол кезеңдегі Ленинградтағы зәулім ғимарат бейнеленген. Бұл ғимарат қанды соғыста жауға берілмей, елі үшін қасқайып күрескен азаматтардың ерлігінің символы іспетті.

Осылайша автор Жамбыл Жабевтың толғауына өзіндік үн қоса отырып, соғыс

жылдарындағы халықтың ауыр тұрмысын, қайғы мұңын жеткізуге барынша тырысқан. Композиция тұрмыстық сюжет шегінен шығып, соғыс зұлматын бастан кешкен бейкүнә жандардың бейнесін көрсетеді. Жарық пен көлеңкенің қатынасы, сызық фактурасы мен контраст көріністер негізінде драматизмді күшейтсе, балалар жүзіндегі эмоциялық әсер – бейнені метафоралық әрі поэтикалық сипатқа бөлейді.

Осындай көркемдік тәсілдер суретшінің «Не үшін?» (Қосымшаны қараңыз, 2-сурет) деп аталатын линогравюра техникасындағы графикалық туындысында да шеберлікпен қолданылады. Бұл композиция соғыс кезінде жетім қалған балалардың аянышты тағдырына арналған. Қағаз бетінен тікенекті қоршау сымның арғы жағынан, көрерменге тікелей қарап тұрған, ұл мен қыз баланың бейнесін көре аламыз. Басына бас киім киген ер бала екі қолымен тікенекті қоршау сымға жармасқан. Ал жанындағы қарындасы ағасына қарай тығылып, қамқорлық іздегендей. Ұл баланың көрерменге қарай тікелей бағытталған мұңға толы көз жанарынан «Мұның бәрі не үшін? Біздің не кінәміз бар?» – деген сұрақтарды оқуға болады. Қыз бен ұл баланың бет-әлпетіндегі әрбір сызықтан олардың мүшкіл хәлдері айқын көрінеді. Бақытты балалық шақтарына шектеу қойған тікенекті қоршау сымдар композициядағы трагедияны өршіте түсуде. Гаев өз дәуірінің көрерменіне түсінікті символдарды шебер қолданған. От, тікенек қоршау, ескерткіштер, қиранды қалалар сынды жиі кездесетін бейнелер халық жадында қалған азаптың нышанына айналған элементтер.

Ұлттық музей қорында, Н. Гаевтың соғыс тақырыбына арналған туындыларының қатарында, 1960 жылдары линогравюра техникасында орындалған, «Қарт большевиктің естеліктері» атты сериясына енген бірқатар графикалық туындылары да сақталған. Өнертанушы Г.А. Сарықұлова осы графикалық топтама жайында «Очерки истории изобразительного искусства Казахстана»

атты еңбегінде былай дейді: «Гаев Қазан төңкерісінен кейін қазақ халқының өмірінде болған үлкен әлеуметтік өзгерістерді көрсеткен. Серия тұтасымен жақсы ойластырылған, суретші қазақ халқының ауыр өткенін, жарқын болашаққа деген күресін бейнелі түрде ашады. Мұның бәрі әсерлі, бірақ өте үнемді құралдар арқылы жүзеге асады. Парақтар қара және ақ дақтар мен жазықтықтардың қарама-қарсылығына, олардың динамикасы мен ырғағына құрылған» (Сарыкулова 53). Мұндағы өнертанушы айтып отырған «үнемді құралдар» форманың, ырғақ пен композицияның көмегімен ішкі мазмұнды ашудың кәсіби үлгісі болып табылатын минималистік тәсіл.

Осы серияның бірінші бөлігі «Шарасыздық» (Қосымшаны қараңыз, 3-сурет) деп аталып, аштық кезінде боранды күні далада қалып, балаларының өліміне күәгер болған шарасыз күйдегі ер адам мен әйелдің бейнесі. «Қағаз бетінде, аяғын нық басып тұрған, әкенің монументалды бейнесі» (Сарыкулова 53) көрерменге арқасын беріп, өзі екі қолын жоғары көтеріп, жан ұшыра көмек сұрауда. Ал әйел болса, екі бетін басқан күйі, алдында сұлқ түсіп, өліп жатқан баласын жоқтап отыр. Бұл үмітсіздік пен шарасыздықтың көрінісі. Баланың жансыз денесі жағдайдың қаншалықты ауыр екендігін көрсетеді. Жер бейнесі ақ пен қара түстің өзара контрастында шешіліп, тепе-теңдікті теңшеп тұр. Қара мен ақ түстің қарама-қарсылығы драмалық көңіл-күйді күшейтіп, оқиғаның мазмұны айқын сезіледі. Осындай минималистік тәсіл арқылы суретші оқиғаны «айқайлатпай», символдық және метафоралық түрде баяндайды.

Артқы фонда көрінген әлсіреген жылқы бейнесі де өмір мен өлімнің арасындағы күресті меңзеп тұрғандай. Басты назар кейіпкерлердің «...эмоционалды күйіне бағытталып, суретші үшін адамның ішкі жан-дүниесіндегі арпалысты сезіндіру» маңызға ие (Марченко 6). Ер адамның іс-қимылы сырт киіміндегі штрихтар және де боранды ауа

райының сипатын білдіретін сызықтар композицияға динамика қосуда. Сонымен қатар шарасыздық күйіне түскен ер азаматтың ішкі жан-дүниесіндегі арпалыстары мен өмірге деген күресті бейнелеуде. Осылайша бұл туындыда суретші адам өмірінде орын алған үлкен қасіретті бейнелейді. Бұл тек жеке трагедия ғана емес, бүкіл халықтың ортақ құрбандығының көрінісі. Демек, Гаев метафора арқылы жекелеген тағдырды жалпылау арқылы шығармаға ұлттық сипат береді.

Суретші шығармашылығындағы «Таң сәріде», «Бақытқа қарай», «Өткен туралы ойлар» туындыларының композициялық шешімдері бір-бірімен тығыз байланыста болып, монументальды дене бітімінің терең философиялық және психологиялық мәнін ашуға бағытталған. Әрбір туындыда суретші өз кейіпкерлерінің ішкі әлемін, ой толғауларын, өткен мен қазіргі арасындағы рухани байланыстарды шебер көрсетеді.

«Таң сәріде» (Қосымшаны қараңыз, 4-сурет) туындысында суретші әскери адамның бейнесін аса монументалды етіп шешкен. Штрихтарды минималды қолдану арқылы оның дене бітімін айшықтап, символдық мағына беру мақсатында алдыңғы шептегі адамның бейнесін толықтай қара түспен жеткізген. Мылтығына сүйеніп, қатулы көз жанарын бір нүктеге қадай қарап отырған жауынгердің бейнесі бейбітшілік пен соғыстың арақатынасы туралы ойларды қозғайды. Бұл туындыда қолданылған қара түстер мен штрихтар көркем түрде адамның ішкі жан дүниесінің күңгірт жағын, өткен соғыстың ауыртпалықтарын және осының салдарынан пайда болған эмоциялық дағдарысты көрсетеді.

«Өткен туралы ойлар» (Қосымшаны қараңыз, 5-сурет) шығармасы «Таң сәріде» туындысының логикалық жалғасы іспеттес. Бұл туындыдағы кейіпкердің өткені мен бүгінгі арасындағы уақыттық аралықты суретші терең философиялық оймен ашады. Шашына ақ түсіп, терең ойға шомған көзқарасы өткеннің ауыртпалықтарын ой

елегінен өткізіп, қазіргі уақытта тыныштық пен бейбітшілікті іздеу жолындағы күресті көрсетеді. Алдында тұрған әскери жұлдызы бар құлақшын, фотосурет пен бүктеулі қағаздар соғыстың өткен күндері мен естеліктері туралы толғаныстарды бейнелейді. Жоғарғы бөліктегі қара пішін мен зигзаг тәрізді ақ сызықтар, ішкі күйдің күрделілігін, сондай-ақ өткен уақыттың ауыртпалықтарын айқындайды. Зигзагтың бейнесі психологиялық толғаныстардың арпалысын, ойлар мен естеліктердің арасындағы қайшылықтарды меңзейтіндей. Суретші осы элементтер арқылы өткеннен арылудың қиын екенін, бірақ сонымен бірге жауынгердің өз ішкі дүниесін тыныштыққа жетелеуге деген ұмтылысын білдіреді.

Бұл шығармаларда жалпы алғанда, суретші монументалды дене бітімін таңдай отырып, адам фигурасының рухани тереңдігін көрсетуге ұмтылады. Шығармадағы қара түстер мен штрихтар адамның ішкі жан дүниесінің күрделі сипатын ашуға қызмет етуде. Сонымен қатар, кейіпкерлердің физиологиялық бейнесі арқылы олардың ішкі күйзелістерін, ой толғамдарын, өткен мен қазіргі арасындағы байланыстарды сипаттайды.

Суретшінің фашизм саясатына арналған «Бухенвальд нәубеті» (Қосымшаны қараңыз, 6-сурет) атты графикалық туындысы 52x45 шағын форматында, қағаз материалында, линогравюра техникасында шешім тапқан. Бұл композиция Гитлерлік Германия аумағындағы ең ірі концлагерьлердің бірі – Бухенвальдта болған қасіретке арналған. Қаншама адамдар азап шеккен бұл лагерь 1937 жылы құрылып, 1945 жылға дейін 50 мыңнан астам еврей мен басқа да ұлт өкілдерін қырғынға ұшыратқан. Гитлердің қанды саясатының негізінде көптеген адамдарға азаптау мен өлімге әкелетін медициналық тәжірибелер жасалды. Тақырыптағы нәубет сөзінде осы қиянат пен қасіретті білдіреді.

Тік форматты қағаз беті екі бөлікке бөлінген. Композицияның оң жағында үлкен планмен қолына кісен салынған күйде тұтқынның формасын киген азапталушы

бейнесі. Бұл – көрерменнің назарын бірден өзіне бағыттайтын негізгі бейне. Оның артқы жағынан тағыда екі кейіпкердің бас бейнесін көре аламыз. «Шаршаған тұтқындардың жүздері даралық белгілерінен айырылған. Осы жалпылауда терең мағына бар» (Марченко 8). Тұтқынның бет жүзінен қаншама қасірет шеккені көрініп тұрғанымен, ол басын жоғары көтеріп қасқайып тұр. Бұл – тұтқынның ауыр жағдайына қарамастан, рухани беріктігін, бас имейтіндігін бейнелеудің бір тәсілі. Оның қолындағы кісен езгі мен еркіндіктің жоқтығын білдірсе де, бастың жоғары көтерілгені рухтың сынбағанын көрсетеді. Яғни, бұл үміт пен ішкі ерліктің символы. Оның артқы жағынан көрінген екі тұтқын – жеке тағдырдың артында тұрған ұжымдық қасірет пен ортақ күрестің белгісі. Бұл көрініс туындының үштен бір бөлігін ғана алып тұрғанымен, рухани мазмұнды тереңдететін, азап пен үміттің, жеке мен ұжымның, қасірет пен беріктіктің көркемдік тілмен жеткізілген көрінісі.

Ал көпқұрылымды композицияның қалған бөлігінде Бухенвальд алаңының кескіні болса, алдыңғы бөлікте жерде қара жамылған әйел отыр. Оның артқы жағында осы нәубеттің құрбандарын еске алуға келген адамдар бейнесі. Адамдардың жоғарғы жағында тұғырдың үстінде тұрған екі құрбандық қазандығы бейнеленген. Одан шыққан ақ-шұбар түтін туындының сол жағынан оң жағына қарай будақтауда. Одан әрі төменнен жоғары қарай баспалдақтармен өрлеп бара жатқан халықтың бейнесі көрінеді. Әр жерден бір қолдарына ұстаған ақ лозунгтар байқалады. Туындының сол жақ артқы бөлігінде үлкен мұнараның бейнесі, оның жоғарғы жағынан әр тарапқа шашылған күн нұры іспетті қоңырау үні таралуда. Бұл халықты жинауға арналған ескерту немесе дабыл сигналы, әдетте ол қоңырау соғумен, кейде барабан ұрумен берілетін болған. Композициядағы түтіннің будақтауы мен қоңырау үнінің таралуы көріністегі динамика мен қайғы қасіретті одан әрі күшейте түсуде.

Қылқалам шебері осы тақырыпты одан әрі өрбітіп, фашизмнің зұлымдығын баяндайтын келесі туындысы «Циклон» атты линогравюрасы (Қосымшаны қараңыз, 7-сурет). Мұнда нацистік Германиядағы газ

камераларында тұтқындарды жаппай қырып-жою тақырыбы көтерілген. Циклон дегеніміз – бұл «цианид негізіндегі пестицид», 1920-жылдары Германияда жасалған. Бұл зат әсіресе Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде концлагерьлерде адамдарды жаппай өлтіру үшін газ камераларында қолданылғанымен белгілі. Нацистер «Zyklon B» газын адамдарды жаппай қыру үшін алғаш рет 1941 жылдың 3 қыркүйегінде қолдана бастады. Деректерге сүйенетін болсақ, сол күні «Освенцим» концлагерінің №11 блогының жертөлесінде 600 кеңестік әскери тұтқын мен 250 ауыр науқас поляк өлтірілді. Келесі тәжірибе осы лагерьдің №1 крематорийіндегі мәйітханада 900 кеңестік әскери тұтқынға жүргізілді. Бұл әдіспен шамамен 1,1 миллион адам өлтірілді, олардың басым бөлігі – Освенцим лагерінде болған екен.

Қағаз бетінде үш түрлі көрініс шешім тапқан. Негізгі көрініс газ камераларындағы азапталушы тұтқындар. Төменгі бөлікте газға уланып, әбден әлсіреп, қиналып жатқан әйелдер мен балалардың бейнесі берілген. Ал тұрып тұрған әйел, соңғы күш-жігерін жинап, бір қолымен баласын ұстаса, екінші қолын жоғары созып, жаратушыдан көмек күтуде. Бұл негізгі көрініс үшбұрыш формасында келтірілген.

Туындының жоғарғы тұсында плакат сипатында келтірілген екі көріністі көре аламыз. Сол жақ бөлікте «GAS» жазуы мен газдан қорғануға арналған бетперде киіп, қолдарына қару ұстаған фашистік әскерлер бейнеленген. Ал оң жақ бөлікте осы газбен азаптауға қарсы шыққан адамдардың шеруі. Жоғарғы жағында «ZYKLON» деген жазу мен адамның бас сүйегінің бейнесі фашистер қолданған улы газға қарсылықты білдіреді. Мұндағы «NEIN!» сөзі «ЖОҚ!» деген мағынада адамзатты азаптауға қарсы күреске үндейді.

Композициядағы қара фонда Майданек, Треблинка, Бухенвальд, Освенцим, Дахау сынды Германиядағы азаптау лагерлерінің аттары жазылған. Суретші бұл туындысы арқылы фашизмнің

зұлымдығын, соғыстың адамзатқа әкелген ауыр зардабын бейнелеп, соғыс пен қатыгездікке қарсы үндеу тастайды.

Суретшінің келесі «Күл» атты линогравюра техникасындағы графикалық туындысы да (Қосымшаны қараңыз, 8-сурет), соғыс салдарынан сыр шертетін қызықты композициялардың бірі. Басты сюжет 1945 жылы орын алған Хиросима-Нагасаки атом жарылысына арналға. Шығарманың негізгі идеясы жаппай қырып-жою, адамның тағдыры, жазықсыз жапа шеккендер.

Композицияның жоғарғы бөлігінде «6 VIII 45» және «8 15» деп жазылған жұмбақ цифрларды байқаймыз. Бұл өз кезегінде, 1945 жылдың 6-шы тамызында таңғы сағат 8:15-те Хиросима қаласына тасталған атом бомбасын білдіреді. Атом жарылысы кезіндегі көрініс деректерде былайша сипатталады: «Жарылыс эпицентрінен төрт-бес шақырым радиуста барлық үйлер толықтай қираған, ағаштар тамырымен қопарылып, көліктер аударылған... Жалпы алғанда, ғимараттардың шамамен 90%-ы зақымданған» (Харьковский 55).

Суретші де артқы фонда жанып жатқан ғимараттар мен будақтаған түтіндер арқылы адамзат тарихындағы осы бір қасіретті сәтті бейнеленген. Композицияның төменгі жағында жапон әйелінің азап шеккен бейнесі мен сақураның суреті бар қағаздың жанып жатқанын көреміз. Оның жүзіндегі қайғы, шарасыздық және қорқыныш – атом бомбасының адамзатқа әкелген трагедиясын білдіреді. Одан әрі жантүршігерлік көріністер – зардап шеккен адамдар, қираған ғимараттар, от пен күл – көрініс табады.

Композицияның сол жақ білігінде қолына ит ұстаған әскери адамның «Jedem das Seine» деген жазу бар жерге тұтқындарды кіргізіп жатқан көрінісі орын алған. «Jedem das Seine» («Әркімге өзінікі») деген неміс тіркесі екінші дүниежүзілік соғыс кезінде нацистер тарапынан Бухенвальд концлагерінің қақпасына жазылып, тұтқындарға арналып, мазақ

қылғандай мағынада қолданылған (Рязановский 132). Бастапқыда бұл сөз тіркесі Рим заңынан алынған әділдік ұғымын білдірген («әркім өзіне лайықтысын алуы керек»), бірақ нацистік режим оны қорқыныш пен зұлымдықтың символына айналдырды (Вальтер 43).

Графика мүмкіндіктері шектеулі болғанымен, жарық пен көлеңке, түстің реңктері арқылы Гаев көркем көңіл-күй тудырады. Сынған сызықтар, өткір қарама-қайшылықтар мен «тырналғандай» штрихтар көріністердің эмоциялық кернеуін арттырып, композициядағы трагедияны барынша сезінуге мүмкіндік береді.

Суретшінің соғыс уақытындағы барша трагедиялық туындыларынан кейін жеңістің туы ретінде түрлі-түсті офорт техникасында ұсынылған «Жұлдызды сәт» (Қосымшаны қараңыз, 9-сурет) композициясы болды. Ең басты назар туындының екі шетіндегі бірі қазақтың, екіншісі орыс халқының ұлттық киімін киген екі қыздың бейнесіне бағытталады. Бұл бейнелерден ұлттар арасындағы достық айқын көрінеді. Олардың қолдарында кестеленген орамалмен ұсынылған нан бар. Бұл бейбіт өмірдің, қонақжайлылықтың, тоқшылықтың символы. Бұл көрініс халықтың мәдени-рухани мұрасын, салт-дәстүріне деген құрметті білдіреді. Туындының ортаңғы бөлігінде ерлік пен жеңістің көрінісі. Жеңімпазды көкке көтеріп жатқан бір топ адам бейнеленген. Бұлар жеңіске жеткен халықтың, жарқын болашақтың бейнесі. Композицияның төменгі бөлігінде осы бір қуанышты сәтті тамашалауға келген халықтың шат-шадыман көңіл күйін көре аламыз. Ал жоғарғы бөлікте аспан аясында ғарыш кемесі мен ғарышкерлер емін еркін самғауда. Көктен жерге нұр секілді төгіліп тұрғандай әсер қалдыратын жолақтар, уақыт пен кеңістік арасындағы байланысты орнатуда.

Композициялық құрылымдағы тігінен созылған бұл жолақтар биікке көтерілуді, жеңіске жетуді білдіреді. Аспан мен жер бөлігіндегі түстік үйлесім, көлеңке мен жарықтың қарым-қатынасы уақыт пен

тарихтың бейнесін сипаттайды. Ал композициядағы эпикалық сипат шығармаға монументалдылық беруде. Бұл графикалық шығармада кеңестік кезеңдегі халықтың тарихи биікке көтерілген «жұлдызды сәті» бейнеленген. Мұнда халықтың ғасырлар бойғы арманы, тарих пен болашақ, ұлттық болмыс пен адамзаттық құндылықтар тоғысқан.

Қорытынды. Қорыта келгенде, Н.С. Гаев шығармаларындағы символика мен метафоралар тек оқиғаны түсіндіріп қана қоймайды, сонымен қатар көрерменге эмоциялық әсер ету үшін де қолданылады. «Гаевтың шығармалары өзінің тақырыбымен ғана емес, көркем құндылықтарымен, суретшінің шығармашылық өзіндік даралығымен қызықты» (Марченко 12). Оның туындылары көрерменнің жүрегін елжіретеді, терең толғанысқа жетелейді. Ұлы Отан соғысына, фашистердің озбырлығына арналған графикалық шығармалары терең мағынаға негізделген. Балалар, аналар, жауынгерлер бейнесі арқылы, сондай-ақ көркемдік әдістер – контраст, композиция, штрихтар көмегімен – ол соғыс кезіндегі адамзаттың ішкі рухани жай-күйін ашатын көркемдік-символдық жүйе қалыптастырған. Оның графикалық туындылары қарапайымдылығымен, эмоциялық әсерлігімен және терең мазмұнымен ерекшеленеді. Композициялық шешім, сызықтық құрылым және бейнелеу құралдары арқылы автор көрерменге соғыстың және Гитлер саясатының трагедиясын терең сезіндіре білді. Ал «визуалды бейнелер арқылы өткенмен диалог құру – тарихты қайта жаңғыртып, тарихты түсінудің жаңа құралы болып табылады» – деп пайымдайды өнертанушы ғалымдар. (Sharipova D.S., Kenjakulova A.B., Kobzhanova S.Z., Orazkulova K.S., Kenzhebayeva L.A., 2020:5). Жалпы алғанда, ҚР Ұлттық музейі қорында сақталған Н.С.Гаевтың шығармашылығы – тарихи оқиғалардың көркем шежіресі, сонымен қатар адамзаттың төзімділігі,

қайғысы мен үміті туралы философиялық ой-толғау болып табылады.

Дереккөздердің тізімі

Вальтер, Х. «Культурологический фон в пословицах-“перевертышах”». *Проблемы истории, филологии, культуры*, № 3 (45), 2014, с. 43.

https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologic_heskiy-fon-v-poslovitsah-perevyortyshah.

Дата обращения: 26 августа 2025.

Қазақ өнері: 5 томдық. Графика. Алматы, Елнұр, 2013. ISBN 978-601-80417-0-9.

Марченко, Л. *Николай Гаев*. Москва, Советский художник, 1985.

Рязановский, Л. «Лозунги и девизы третьего рейха и их использование в нацистской пропаганде». *Проблемы истории, филологии, культуры*, № 3 (53), 2016, с. 132.

<https://cyberleninka.ru/article/n/lozungi-i-devizy-tretiego-reyha-i-ih-ispolzovanie-v-natsistskoy-propagande>. Дата обращения: 26 августа 2025.

Садырбаев, С. *Ғалымның хаты: ғылыми зерттеулер, мақалалар, естеліктер, көсемсөздер, ой-толғамдар*. Құрастырған Рәтбек Терлікбаев, Алматы, «Дәуір-Кітап», 2015.

Сарыкулова, Г. *Очерки истории изобразительного искусства Казахстана*. Алма-Ата, Наука, 1977.

Харьковский, Р., и С. Харьковский. «Хиросима и Нагасаки: преступление, которое осталось безнаказанным». *Вестник Московского университета им. С. Ю. Витте. Серия 2: Юридические науки*, № 4 (26), 2020, с. 55.

<https://cyberleninka.ru/article/n/hirosima-i-nagasaki-prestuplenie-kotoroe-ostalos-beznakazannym>. Дата обращения: 28 августа 2025.

Энциклопедия искусства: терминологический словарь. Под общ. ред. Г. К. Шалабаевой, Алматы, 2010.

Sharipova, Dilyara Safargaliyevna, Ainur Berikovna Kenjakulova, Svetlana Zhumasultanovna Kobzhanova, Kaldykul Serikbaevna Orazkulova, and Leila Abdyganievna Kenzhebayeva. “Revisiting the Kazakh Famine at the Beginning of the 1930s in Fine Art Forms from the Perspective of Cultural Memory.” *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 12, no. 1, 2020,

<https://doi.org/10.21659/rupkatha.v12n1.16>

References

Walter, H. “Kulturologicheskii fon v poslovitsakh-‘perevyortyshakh’.”

[“Cultural Background in Proverbial ‘Word-Play Reversals’.”] *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 3 (45), 2014, p. 43.

https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologic_heskiy-fon-v-poslovitsah-perevyortyshah.

Accessed 26 August 2025. (In Russian)

Qazaq öneri: 5 tomдық. Grafika. [Kazakh Art: Five-Volume Edition. Graphics.] Алматы, Елнұр, 2013. ISBN 978-601-80417-0-9. (In Kazakh)

Marchenko, L. *Nikolai Gaev*. [Nikolai Gaev.] Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1985. (In Russian)

Riazanovskii, L. “Lozungi i devizy tret'ego reikha i ikh ispol'zovanie v natsistskoi propagande.” [“Slogans and Mottos of the Third Reich and Their Use in Nazi Propaganda.”] *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 3 (53), 2016, p. 132.

<https://cyberleninka.ru/article/n/lozungi-i-devizy-tretiego-reyha-i-ih-ispolzovanie-v-natsistskoy-propagande>.

Accessed 26 August 2025. (In Russian)

Sadyrbaev, S. *Galymnyn haty: gylimi zertteuler, makalalar, estelikter, kosemsozder, oi-tolgamdar*. [The Scholar's Letter: Academic Studies, Articles, Memoirs, Essays, and

Reflections.] Compiled by Ratbek Terlikbaev. Almaty, Daur-Kitap, 2015. (In Kazakh)

Sarykulova, G. *Ocherki istorii izobrazitel'nogo iskusstva Kazakhstana.* [Essays on the History of Fine Arts of Kazakhstan.] Alma-Ata, Nauka, 1977. (In Russian)

Khar'kovskii, R., and S. Khar'kovskii. "Khirosima i Nagasaki: prestuplenie, kotoroe ostalos' beznakazannym." ["Hiroshima and Nagasaki: A Crime That Remained Unpunished."] *Vestnik Moskovskogo universiteta im. S. Yu. Vitte. Series 2: Legal Sciences*, no. 4 (26), 2020, p. 55. <https://cyberleninka.ru/article/n/hirosima-i-nagasaki-prestuplenie-kotoroe-ostalos-beznakazannym>.

Accessed 28 August 2025. (In Russian)

Shalabaeva, G. K., ed. *Entsiklopediia iskusstva: terminologicheskii slovar'.* [Encyclopedia of Art: Terminological Dictionary.] Almaty, 2010. (In Russian)

Sharipova, Dilyara Safargaliyevna, Ainur Berikovna Kenjakulova, Svetlana Zhumasultanovna Kobzhanova, Kaldykul Serikbaevna Orazkulova, and Leila Abdyganievna Kenzhebayaeva. "Revisiting the Kazakh Famine at the Beginning of the 1930s in Fine Art Forms from the Perspective of Cultural Memory." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 12, no. 1, 2020. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v12n1.16>. (In English)

Автор туралы мәліметтер

Аксакалова Жазира – ғылыми қызметкер,
Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі
(Қазақстан, Астана).

nurbinur_86@mail.ru

ORCID: 0009-0001-9150-3417

Author information

Aksakalova Zhazira – researcher,
National Museum of the Republic of
Kazakhstan (Kazakhstan, Astana).

nurbinur_86@mail.ru

ORCID: 0009-0001-9150-3417

Сведения об авторе

Аксакалова Жазира – научный сотрудник,
Национальный музей Республики
Казахстан (Казахстан, Астана).

nurbinur_86@mail.ru

ORCID: 0009-0001-9150-3417

1-кесте – Үлкен фуганың I бөлімінің схемасы
Table 1 – Scheme of Part I of the Grand Fugue
Таблица 1 – Схема I части Большой фуги

	Увертюра Allegro Meno mosso e moderato	Экспозиция				Развивающий раздел				Реприза			Кода		
		1 раздел		2 раздел		1 раздел			2 раздел						
1 скр.	Тема в 4 вариантах G-dur – C-dur – F-dur	T1 B	T2 B		T1 F	T2 B		T1 B	T2 (измененная) с	T1(измененная) B (1 предложение)	T2 B		T1 F	B-dur	
2 скр.			T2 F	T1 B				T2 Es	T1(измененная) с	T2 B (2 предложение)	T1 (измененная) B	T2 F	T1 B		
альт			T1 B		T2 B			T1 Es			T2 F (2 предложение)	T1 B	T2 B		
Вио- ль				T1 F		T2 F			T2 B		T2 B (1 предложение)		T1 F		T2 F
Все противосложения строятся на материале тем фуги. В репризе темы подвергаются ритмическим изменениям.															

2-кесте – Үлкен фуганың II бөлімінің схемасы
Table 2 – Scheme of Part II of the Grand Fugue
Таблица 2 – Схема II части Большой фуги

	Экспозиция Meno mosso e moderato				Средняя часть	Реприза			
	экспозиция		контрэкспозиция						
1 скр.	T3 Ges		T3 Des		T3 Des	T1 Des	Канонические секвенции на материале основной темы в стреттном изложении и материале третьей темы с активным тональным развитием.	T1 Ges	
2 скр.		T3 Ges	T1 Des	И		T3 Des			
альт		T1 Ges				T3 Ges			Тонический органный пункт
Вио- ль						T1 Ges			T3 Ges
Ges - Des		Des - Ges - Des			es – (f)F- B= Es- As- Des- Ges		Ges - es - b - B		

3-кесте – Үлкен фуганың III бөлімінің схемасы
 Table 3 – Scheme of Part III of the Grand Fugue
 Таблица 3 – Схема III части Большой фуги

	Экспозиция						Разработка						Реприза				Кода			
	1 раздел			2 раздел			3 раздел													
1 скр.	T1 F	П	T4 F	П	T4 F	П	П	П	Es	Разработка фугаты: As-f-b-Des-cis-E-A-D-G-C-F-f	T1 As	T3 As	Связка	П	T4 F	П	T4 F	Каденция	T1 T2	
2 скр.	T1 F	П		T1 B	П	П	As		T3 As		1 As		П		T1 B					
алыг	T1 B		T1 B	П		Es	П		1 As				T1 B	П						
Вно л-ль	T1 B	T1 B	T1 B		As		П				T1 As		T1 B		T1 B					
	вступление		T1 =ГП; T4 =ПП			фугато							T1 =ГП; T4 =ПП							

4-кесте – Фугалық вариациялардың схемасы
 Table 4 – Structural scheme of fugue variations
 Таблица 4 – Схема фугированных вариаций

Overtura Allegro	Aiiegro	Meno mosso e moderato	Allegro molto e con brio	Allegro molto e con brio
Тема	1 вариация	2 вариация	3 вариация	Кода
	Двойная fuga	Двойная fuga	Сонатная форма	
	B-dur	Ges-dur	B-dur	B-due

5-кесте – Концерттің схемасы
 Table 5 – Structural scheme of the concerto
 Таблица 5 – Схема концерта

Overtura Allegro	Aiiegro	Meno mosso e moderato	Allegro molto e con brio	Allegro molto e con brio
Вступление	I часть	II часть	III часть	Кода
	Двойная fuga	Двойная fuga	Сонатная форма	
	B-dur	Ges-dur	B-dur	B-due

Ноталық мысал 1 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-dur, op.33.
Фугадағы тақырыптың алғашқы жүргізілуі.

Musical Example 1 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
First statement of the fugue theme.

Нотный пример 1 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-dur, op.33.
Первое проведение темы.



Ноталық мысал 2 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-dur, op.33.
Фугадағы тақырыптың екінші жүргізілуі.

Musical Example 2 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Second statement of the fugue theme.

Нотный пример 2 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-dur, op.33.
Второе проведение темы.

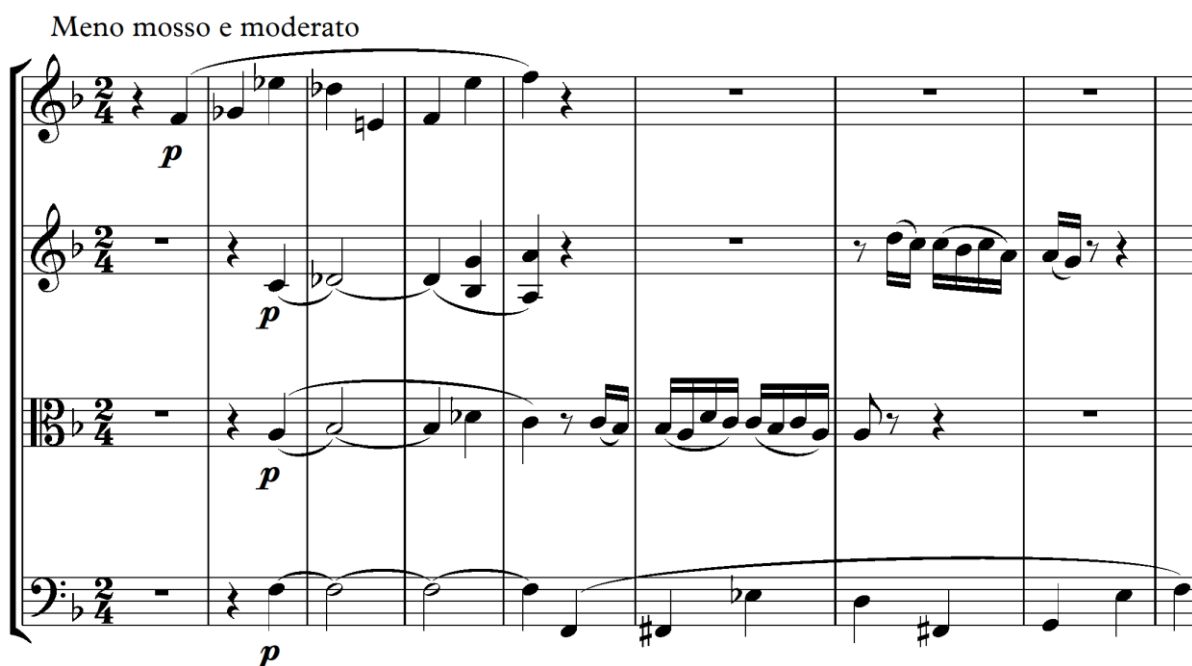


Ноталық мысал 3 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» B-dur, op.33.
Фугадағы тақырыптың үшінші жүргізілуі.

Musical Example 3 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Third statement of the fugue theme.

Нотный пример 3 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» B-dur, op.33.
Третье проведение темы.

Meno mosso e moderato



Ноталық мысал 4 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» B-dur, op.33.
Фугадағы тақырыптың бесінші жүргізілуі.

Musical Example 4 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Fifth statement of the fugue theme.

Нотный пример 4 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» B-dur, op.33.
Пятое проведение темы.

Allegro



Ноталық мысал 5 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-дур, ор.33.
Фуганың екінші тақырыбы.

Musical Example 5 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
The second theme of the fugue.

Нотный пример 5 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-дур, ор.33.
Вторая тема фуги.



Ноталық мысал 6 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-дур, ор.33.
Фуга репризадағы тақырыптардың жүргізілуі.

Musical Example 6 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Statements of the fugue theme in the reprise.

Нотный пример 6 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-дур, ор.33.
Проведение тем в репризе.



Ноталық мысал 7 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-дур, ор.33.
Кода.

Musical Example 7 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Coda.

Нотный пример 7 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-дур, ор.33.
Кода.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The music features a forte (*sf*) dynamic and includes triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The notation includes slurs and accents over various notes.

The second system of the musical score continues the four-staff arrangement. It includes the instruction *ben tenuto* above the first staff. The dynamics remain forte (*sf*), and triplet markings are present. The notation includes slurs and accents, with some notes marked with a fermata.

Ноталық мысал 8 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-дур, ор.33.
II бөлім.

Musical Example 8 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Part II.

Нотный пример 8 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-дур, ор.33.
II часть.

The image shows a musical score for Violino II and Viola. The Violino II part is written on a single staff in treble clef, with a 2/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat major). It begins with a rest for one measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The Viola part is written on a single staff in bass clef, also in 2/4 time and three flats. It starts with a rest for one measure, then plays a series of quarter notes and half notes, with a long slur covering the first four measures.

Ноталық мысал 9 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-дур, ор.33.
Allegro molto e con brio.

Musical Example 9 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Allegro molto e con brio.

Нотный пример 9 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-дур, ор.33.
Allegro molto e con brio.

The image shows a musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violino I and Violino II parts are on two staves in treble clef, with a 6/8 time signature and a key signature of three flats. They both start with rests for the first two measures, then enter with eighth notes. The Viola part is on a single staff in bass clef, with a 6/8 time signature and three flats. It starts with a rest for the first two measures, then plays eighth notes. The Cello/Double Bass part is on a single staff in bass clef, with a 6/8 time signature and three flats. It starts with a rest for the first two measures, then plays eighth notes, including some beamed eighth notes.

Ноталық мысал 10 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-dur, op.33.
Негізгі және қосалқы партиялардың контрапункті.

Musical Example 10 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Counterpoint between the primary and secondary themes.

Нотный пример 10 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-dur, op.33.
Контрапункт главной и побочной партии.

The image shows a musical score for two violins, labeled 'V-no I' and 'V-no II'. The music is in B-flat major and 6/8 time. The score consists of two staves. The top staff (V-no I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom staff (V-no II) provides a counterpoint with similar rhythmic patterns, including some rests and beamed notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8.

Ноталық мысал 11 – Людвиг ван Бетховен. «Үлкен фуга» В-dur, op.33.
Даму бөлімінің екінші бөлімі.

Musical Example 11 – Ludwig van Beethoven. The Grand Fugue in B-flat major, Op. 133.
Second subsection of the development section.

Нотный пример 11 – Людвиг ван Бетховен. «Большая фуга» В-dur, op.33.
Второй раздел разработки.

The image shows a musical score for the second subsection of the development section of Beethoven's Grand Fugue. It features four staves: two for the upper strings (Violin I and Violin II) and two for the lower strings (Viola and Cello/Double Bass). The music is in B-flat major and 6/8 time. The upper staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staves provide a counterpoint with similar rhythmic patterns. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present in the lower staves.

ҚОСЫМША
28–38 бет.

APPENDIX
pp. 28–38

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 28–38



*1-сурет. Гаев Н. С. «Ленинградтық өренім» 1987 ж.
Қағаз, түрлі-түсті офорт, 65x48,5 см.
Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры*

*Рисунок 1. Гаев Н. С. «Ленинградское восстание» 1987 г.
Бумага, цветной офорт, 65x48, 5 см.
Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан*

*Figure 1. Gaev N. S. "Leningrad orenim" 1987.
Paper, colored etching, 65x48.5 cm.
Source: fund of the National Museum of the Republic of Kazakhstan*



2-сурет. Гаев Н.С. «Не үшін?» 1963 ж.

Қағаз, линогравюра, 35х51 см.

Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры

Рисунок 2. Гаев Н. С. «За что?» 1963 г.

Бумага, линогравюра, 35х51 см.

Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан

Figure 2. Gaev N. S. "For what?" 1963.

Paper, linogravure, 35x51 CM.

Source: fund of the National Museum of the Republic of Kazakhstan



**3-сурет. Гаев Н. С. «Шарасыздық» 1 парақ, 1960 ж.
«Қарт большевиктің естеліктері» сериясынан
Қағаз, линогравюра, 50x48 см.**

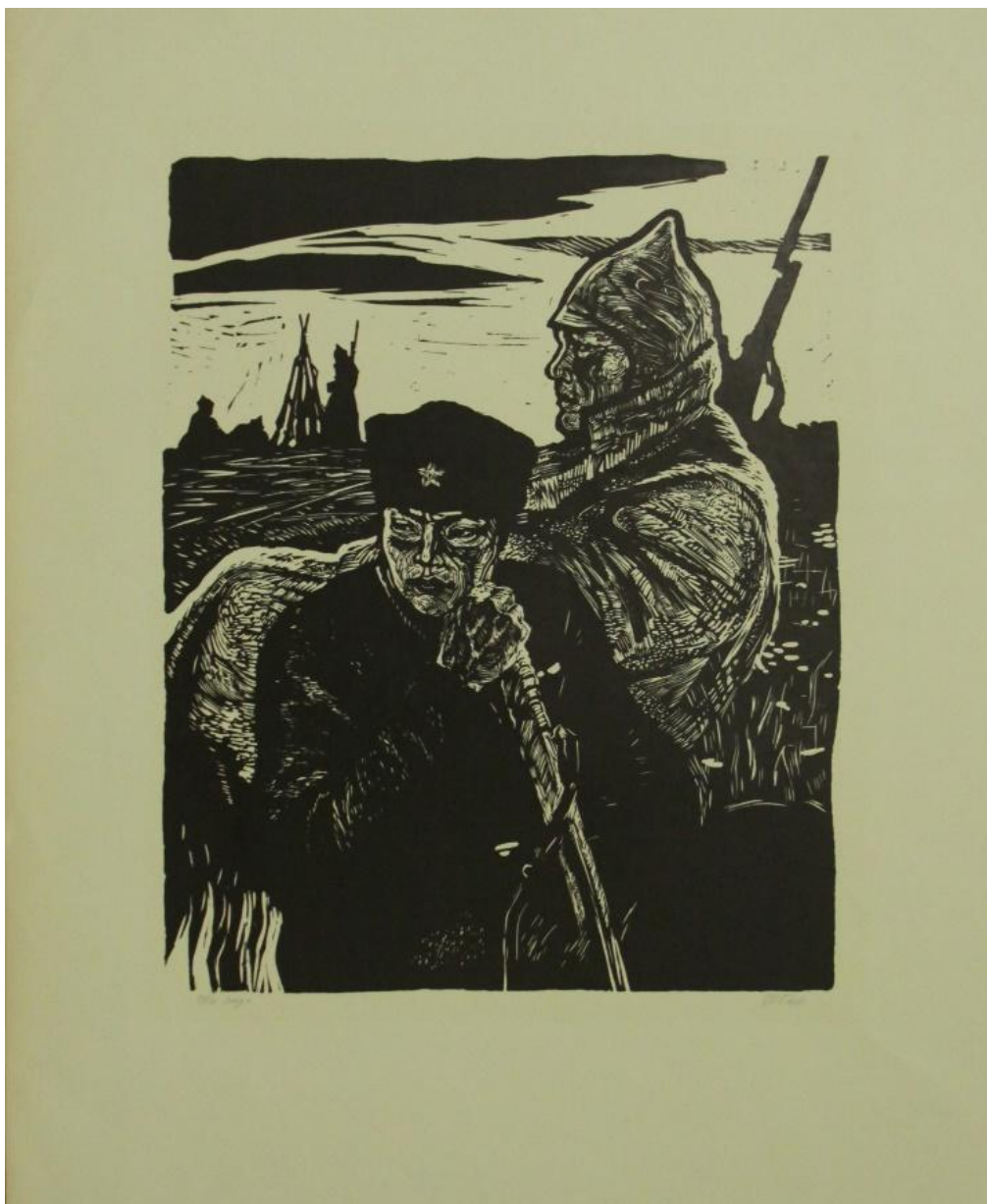
Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры

**Рисунок 3. Гаев Н. С. «Отчаяние» 1 лист, 1960 г.
Из серии «Воспоминания большевика»
Бумага, линогравюра, 50x48 см.**

Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан

**Figure 3. Gaev N. S. "Despair" 1 sheet, 1960
From the series "Memoirs of an old Bolshevik"
Paper, linocut, 50x48 cm.**

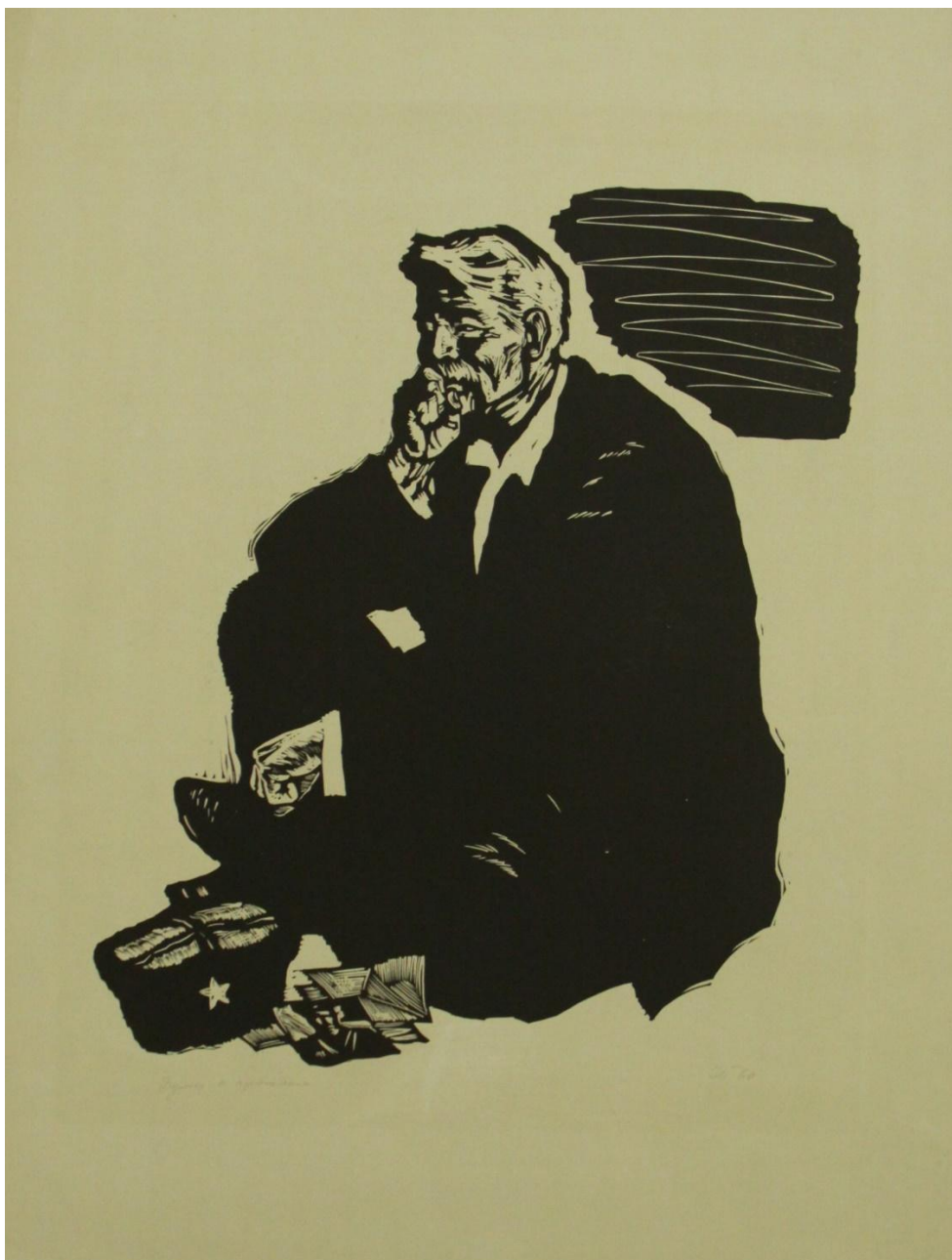
Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan



**4-сурет. Гаев Н. С. «Таң сәріде» 4 парақ, 1960 ж.
«Қарт большевиктің естеліктері» сериясынан
Қағаз, линогравюра, 46х37 см.**
Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры

**Рисунок 4. Гаев Н. С. «На заре» 4 лист, 1960 г.
Из серии «Воспоминания большевика»
Бумага, линогравюра, 46х37 см.**
Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан

**Figure 4. Gaev N. S. "At dawn" 4 sheet, 1960
From the series "Memoirs of a Bolshevik"
Paper, linocut, 46x37 cm.**
Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan



*5-сурет. Гаев Н. С. «Өткен туралы ойлар» 6 парақ, 1960 ж.
«Қарт большевиктің естеліктері» сериясынан
Қағаз, линогравюра, 50х43 см.
Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры*

*Рисунок 5. Гаев Н. С. «Думы о прошлом» 6 лист, 1960 г.
Из серии «Воспоминания большевика»
Бумага, линогравюра, 50х43 см.
Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан*

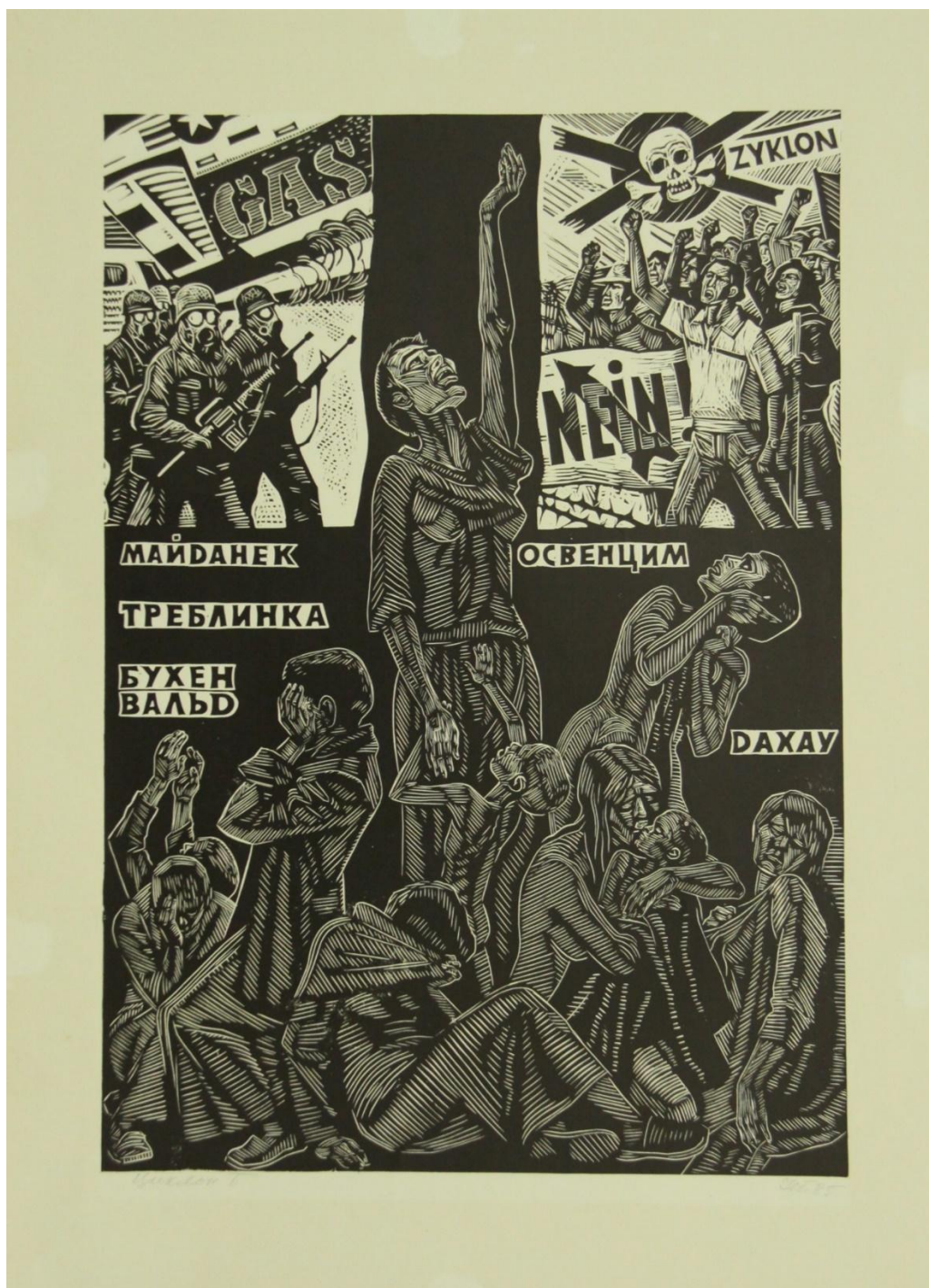
*Figure 5. Gaev N. S. "Thoughts about the past" 6 sheet, 1960
From the series "Memoirs of a Bolshevik"
Paper, linocut, 50x43 cm.
Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan*



*6-сурет. Гаев Н. С. «Бухенвальд нәубеті» 1964 ж.
Қағаз, линогравюра, 52х45 см.
Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры*

*Рисунок 6. Гаев Н. С. "Бухенвальдский набат" 1964 г.
Бумага, линогравюра, 52х45 см.
Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан*

*Figure 6. Gaev N. S. "Buchenwald alarm" 1964
Paper, linocut, 52x45 cm.
Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan*



7-сурет. Гаев Н. С. «Циклон» 1985 ж.

Қағаз, линогравюра, 51х36 см.

Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры

Рисунок 7. Гаев Н. С. «Циклон» 1985 г.

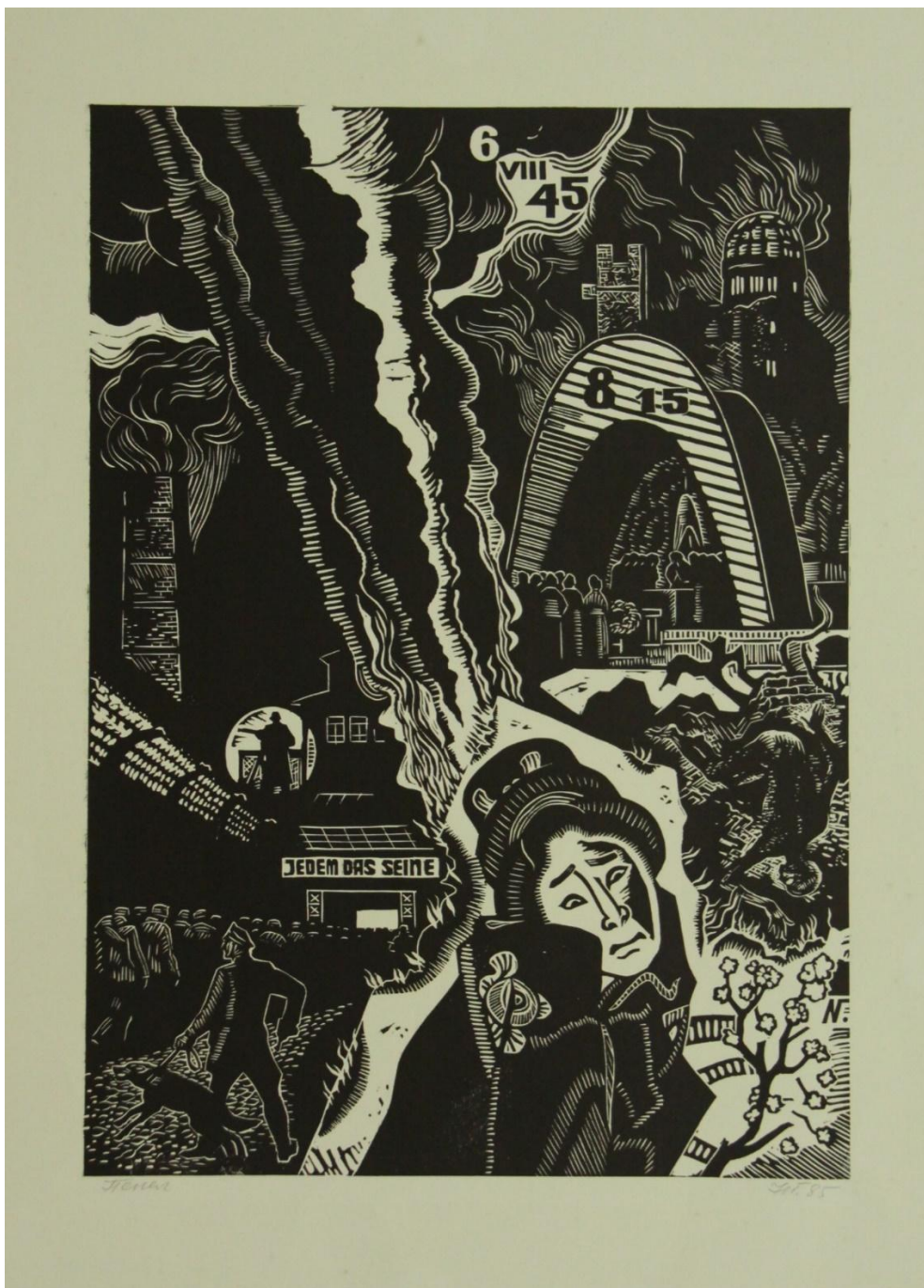
Бумага, линогравюра, 51х36 см.

Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан

Figure 7. Gaev N. S. "Cyclone" of 1985

Paper, linocut, 51x36 cm.

Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan



8-сурет. Гаев Н. С. «Күл» 1985 ж.

Қағаз, линогравюра, 52х37 см.

Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры

Рисунок 8. Гаев Н. С. «Пепел» 1985 г.

Бумага, линогравюра, 52х37 см.

Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан

Figure 8. Gaev N. S. "Ashes" 1985

Paper, linocut, 52x37 cm.

Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan



9-сурет. Гаев Н. С. «Жұлдызды сәт» 1987 ж.
Қағаз, түрлі-түсті офорт, 64,5х 48 см.
Дереккөз: Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі қоры

Рисунок 9. Гаев Н. С. «Звездный час» 1987 г.
Бумага, цветной офорт, 64,5 х 48 см.
Источник: Фонд Национального музея Республики Казахстан

Figure 9. Gaev N. S. "The Finest hour" in 1987.
Paper, color etching, 64.5 x 48 cm.
Source: Foundation of the National Museum of the Republic of Kazakhstan



Print ISSN 2617-6823



Online ISSN 3080-3888