


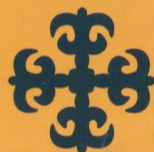
ОМАРОВА Г.Н.



ИСТОРИЯ КАЗАХСКОЙ
ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКИ Ч.1



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



АЛМАТЫ 2020

ОМАРОВА ГУЛЬЗАДА НУРПЕИСОВНА

**ИСТОРИЯ КАЗАХСКОЙ
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ**

Ч. I

**(Культурно-исторический контекст, Фольклор,
Инструментальная традиция)**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Алматы 2020

УДК 78 (075.8)
ББК 85.31я73
О-57

Учебное пособие издано в ходе выполнения Проекта, реализуемого в рамках грантового финансирования КН МОН РК (ИРН проекта: АР05130613 «Комплексное изучение и перевод историко-культурного наследия (традиционной музыки) в сферу общественного знания, массовой культуры и информации»).

Омарова Г.

О-57 История казахской традиционной музыки, ч. I (Культурно-исторический контекст, Фольклор, Инструментальная традиция): Учебное пособие для вузов - Алматы, 2020. - 380 с.

ISBN 978-601-08-0066-3

Учебное пособие предназначено для обучающихся в учебных заведениях высшего и послевузовского профессионального музыкального образования в Казахстане (Консерватория, Академия искусств, Университет искусств), а также для студентов, магистрантов и докторантов гуманитарных вузов и музыкальных факультетов педагогических вузов. Пособие может быть подспорьем для научно-исследовательской работы в области традиционного музыкального искусства, фольклористики, культурологии, этнологии и др.

УДК 78(075.8)
ББК 85.31я73

ISBN 978-601-08-0066-3

© Омарова Г.Н., 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА..... 6

РАЗДЕЛ 1. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

1.1 Казахская культура в системе кочевых культур Центральной Азии

1.1 §1 Цивилизационные основания кочевых культур..... 8
1.1 §2 «Казахский этап» в истории кочевой цивилизации..... 14

1.2 Этно-исторические процессы на территории Казахстана (к вопросу о зарождении и развитии музыкального искусства в связи с историей и этапами культуры)

1.2 §1 Этно-исторические процессы на территории
Казахстана до «монгольского» периода 20
1.2 §2 Этно-исторические процессы
в западных регионах Казахстана («Батыс»)..... 25
1.2 §3 Этно-исторические процессы
в восточных регионах Казахстана («Шығыс») 30

1.3 Мировоззренческие основы духовной культуры казахов

1.3 §1 Космогония, мифоритуалы, древние верования..... 39
1.3 §2 Тенгранство и суфизм в контексте истории..... 46

1.4 Фольклор и профессиональная музыка устной традиции..... 55

1.5 Жанровая система казахской традиционной музыки и генезис типов носителей устно-профессиональных музыкальных традиций 63

РАЗДЕЛ 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

2.1 Специфика казахского фольклора и классификация фольклорных жанров..... 74

2.2 Обрядность и фольклорные жанры жизненного цикла 83

2.2 §1 Обряды и жанры первого года жизни ребенка 87
2.2 §2 Обряды и жанры свадебного цикла 91

2.2 §3	Обряды и жанры похоронно-поминального цикла	102
2.3	Ритуально-магическая, календарная обрядность и их жанры	
2.3 §1	Ритуально-магические обряды и жанры	109
2.3 §2	Календарные обряды и жанры	117
2.4	Бытовые жанры музыкального фольклора	
2.4 §1	Детский фольклор	126
2.4 §2	Молодежный фольклор и народно-песенное творчество. Исторические песни и кюи	139
РАЗДЕЛ 3. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ		
3.1	Древние кюи-легенды (аныз күй)	161
3.1 §1	Древние кобызовые кюи	163
3.1 §2	Древние домбровые и сыбызговые кюи.....	170
3.2	Региональные инструментальные традиции төкпе и шертпе	
3.2 §1	Общая характеристика	179
3.2 §2	Основные школы төкпе западных регионов (Батыс)..	181
3.2 §3	Основные школы шертпе восточных регионов (Шығыс)	190
3.3	Жизнь и творчество кюйши западных регионов	
	Курмангазы	200
	Даулеткерей	219
	Казангап	234
	Кюйши Мангыстау	251
	Абыл	253
	Есбай	256
	Есір	261
	Өскенбай	264
	Дина	268
	Сейтек	280
3.4	Жизнь и творчество кюйши восточных регионов	
	Байжигит	297
	Таттимбет	305
	Ыхлас	318

Сугур	329
Кожеке	339
Приложение	352
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	355

ОТ АВТОРА

Актуальность написания данного Учебного пособия определяется нехваткой и малочисленностью учебной литературы по казахской музыке как в младшем и среднем, так и высшем звене музыкального образования в Казахстане. Несмотря на большое количество музыковедческих работ, посвященных отдельным областям и жанрам традиционной музыки, в казахском музыкознании, прошедшем большой путь, явно не хватает обобщающих трудов, и, как следствие этого, – мало учебников и учебных материалов по истории и теории казахской музыки.

Как известно, в 2000 году появилось с большим опозданием учебное пособие для вузов: История казахской музыки в 2-х т. (Алмат. консерватория им. Курмангазы). Т. I. Традиционная музыка казахского народа / Ответ. ред. Т. Джумалиева, А. Темирбекова. Как указано на последней странице данного учебника, его авторами являются А. Жубанов, Б. Ерзакович, Б. Каракулов, П. Аравин, А. Байгаскина, Т. Джумалиева, С. Елеманова, А. Ибрашева, К. Кирина, А. Мухамбетова, Б. Сарыбаев, А. Темирбекова. Главным редактором Редакционной коллегии учебника является Г. Жубанова.

То есть, необходимо отметить, что работу над созданием данного учебника начала ещё в 70-80-е годы Газиза Ахметовна Жубанова, но, к сожалению, не успела завершить. Поэтому вышедшее только к 2000 году учебное издание оказалось морально устаревшим, и его содержание в целом, несмотря на отдельные свежие ссылки, соответствует, все же, знаниям именно 80-х г.г. XX столетия. Поэтому в музыкознании Казахстана, как и в системе высшего музыкального образования, очень остро стоит проблема написания учебника для вузов «История казахской традиционной музыки». Это должен быть, вероятно, коллективный труд, обобщающий на сегодня все наши знания в данной области.

В рамках проекта мы сочли возможным написать и опубликовать на основе собственных научных изысканий Учебное пособие «История казахской традиционной музыки». В связи с обширностью исторического и теоретического материала по казахской музыке, накопленного за последние десятилетия, мы поделили материал пособия более или менее равномерно на две части: История казахской традиционной музыки, ч. I (Культурно-исторический контекст, Фольклор, Инструментальная традиция); История казахской традиционной музыки, ч. II (Песенная и Эпическая традиции). В 2020 году нами издается I-ая часть (в дальнейшем планируется написание II-ой части).

Учебное пособие состоит из трех разделов. В *первом разделе* (Культурно-исторический контекст казахской традиционной музыки) дана общая характеристика кочевого типа культуры и ее цивилизационных основ (1.1). В связи с вопросами зарождения и развития музыкального искусства и этапами культуры кратко освещаются этно-исторические процессы на территории Казахстана (1.2). Далее в 1-ом разделе следуют подразделы: 1.3 Мировоззренческие основы духовной культуры казахов, 1.4 Фольклор и профессиональная музыка устной традиции и 1.5 Жанровая система казахской традиционной музыки и генезис типов носителей устно-профессиональных музыкальных традиций.

Второй раздел Учебного пособия посвящен музыкальному фольклору. В 1-ом подразделе данного раздела освещены специфика и определение казахского фольклора и дана классификация фольклорных жанров (2.1), которые подразделяются на обрядовые и бытовые. Так как в обрядовом фольклоре казахов огромное место занимают фольклорные жанры жизненного цикла (подраздел 2.2), то данный подраздел включает в себя три параграфа: §1 Обряды и жанры первого года жизни ребенка, §2 Обряды и жанры свадебного цикла, §3 Обряды и жанры похоронно-поминального цикла. Следующий подраздел 2.3 посвящен ритуально-магической (§1) и календарной обрядности (§2). Бытовые жанры музыкального фольклора (2.4) включают детский фольклор (§1), молодежный фольклор и народно-песенное творчество (§2).

Третий раздел Учебного пособия – Инструментальная традиция. Его открывает подраздел 3.1 Древние кюи-легенды казахов (аңыз күй) с их общей характеристикой (§1) и материалом по древним кобызовым кюям (3.1(§2) и древним домбровым и сыбызговым кюям (§3). В 2-м подразделе (3.2 Региональные инструментальные традиции *төкпе* и *шерпне*) дается общая характеристика двух основных домбровых традиций и школ: 3.2§1 Основные школы *төкпе* западных регионов (*Батыс*) и 3.2§2 Основные школы *шерпне* восточных регионов (*Шығыс*). И, наконец, последние два подраздела представляют общие характеристики жизни и творчества кюйши по их принадлежности к стилю *төкпе* (3.3 Жизнь и творчество кюйши западных регионов) и к стилю *шерпне* (3.4 Жизнь и творчество кюйши восточных регионов). Соответственно, в первом подразделе обобщена информация по жизни и творчеству Курмангазы, Даулеткерей, Казангапа, кюйши Мангыстау, Дины, Сейтека; во втором – Байжигита, Таттимбета, Ыхласа, Сугира, Кожеке.

В Приложении даны Схемы и Нотное приложение.

РАЗДЕЛ 1. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

1.1 Казахская культура в системе кочевых культур Центральной Азии

1.1 §1 Цивилизационные основания кочевых культур

Великая степь (Ұлы дала) – это огромная транзитная зона, через которую с древнейших времен вплоть до середины второго тысячелетия н.э. проходили миграционные пути. Именно *фактор транзитности* этой территории, расположенной в центре между океанами не только на Западе и Востоке, но и Севере и Юге, сыграл свою роль в сложности этногенеза, истории и культуры степных народов Евразии. Вместе с тем, эта большая «проходимость», которая усиливала интенсивность этнических процессов в этой зоне, ни в коей мере не исключает преимущества этих процессов, как и автохтонности (*автохтонный* – местный, коренной) древних и более поздних насельников степи.

Начавшееся еще на рубеже 3-го и 2-го тысячелетий до н.э. усыхание (аридизация) степной и лесостепной зоны в центре евразийского материка привело к упадку зарождающейся здесь цивилизации с комплексным хозяйством (скотоводство в сочетании с земледелием) и протогородами¹. Исследователи говорят о том, что цивилизация, основанная на оседлости в условиях аридной зоны, оказалась исторически бесперспективной. Этот фактор, как и резко континентальный климат (особенно на территории Центральной Азии), обусловили появление альтернативной линии развития человеческих сообществ в рамках *кочевого скотоводства*, появившегося в евразийских степях в конце II – начале I тысячелетия до н.э. (Кузембайлы А., Абиль Е. 2004).

¹ Как известно, Центральная Азия, в т.ч. Казахстан и прилегающие к нему современные территории, еще в 3 тысячелетии до н.э. были центрами добычи и плавки металлов (Аркаим, Ботой и др.).

Вследствие скотоводческого хозяйственно-культурного типа, кочевого и полукочевого образа жизни складывается совершенно иная, отличная от оседло-земледельческой, цивилизация, в которой, несмотря на естественные контакты с соседями, образуется, соответственно, *другой цивилизационный комплекс*. В этом комплексе такие знаковые для оседлых культур (и Запада, и Востока) реалии как города, городские ремесла и торговля, письменность, государственность с классами и соответствующими институтами, наконец, система искусств, в которой активно развиваются визуально-пространственные виды искусства (живопись, театр, танцевальное искусство), не становятся основами цивилизационной парадигмы. Отсутствие в этой парадигме наряду со многим другим традиций письменной истории (историографии) имеет своим результатом неполноту, отрывочность исторических сведений, почерпнутых из письменных источников оседлых народов (европейских, китайских, персо- и арабоязычных), которые лишь фрагментарно, а иногда и субъективно отражают те или иные события истории и культуры конно-кочевой цивилизации.

Однако следует отметить и то, что по последним данным исторических наук, все этапы кочевой цивилизации, начиная с древнего периода, отмечены письменными памятниками (артефактами), свидетельствующими об уровне культурного развития этнических сообществ на территории Центральной Азии (сакское письмо, древнетюркская руника, тюркские памятники литературы Средневековья). Но, тем не менее, органическая и, можно сказать, тотальная устность кочевых культур, не привязанных к материальным объектам, оставляет немного шансов для научной реконструкции прошлого этих культур. Ауезхан Кодар, который впервые в казахстанской культурологии и философии анализирует феномен Степного знания, приходит к выводу о том, что это «в первую очередь, знание, не оторвавшееся от своих носителей. Во-вторых, передаваемое изустно из поколения в поколение, в-третьих, это знание, неизбежно трансформирующееся в зависимости от своих передатчиков и встречающихся на пути явлений. Всем этим, в-четвертых, обусловлена катастрофическая фрагментарность Степного Знания, насчитывающей порой лакуны в несколько столетий» (Кодар А. 2002).

Изучение центральноазиатской кочевой культуры в самых разных областях современного научного знания – экономики и права, философии и религии, литературы и искусства, эстетики и этнопсихологии – позволяют говорить именно о **цивилизации кочевничества**, цивилизации в значении некой культурно-исторической и пространственно-временной целостности, отличающую ее от иных, известных нам культурно-исторических целостностей (цивилизций) Запада и Востока. Исследование этого вопроса началось сравнительно недавно, однако уже можно говорить об особом месте традиционных культур кочевых народов (в частности, тюрко-монгольских) в общей типологии восточных культур. Здесь важно обозначить те **исконные черты** кочевой культуры и цивилизации, которые повлияли на развитие музыки в рамках важнейших сфер жизни и социальных институтов казахского общества.

Современные ученые оперируют терминами «кочевая цивилизация», «степная цивилизация», «конно-кочевая цивилизация», «тюркская цивилизация», «евразийская цивилизация», «казахская цивилизация» и др. Так или иначе, цивилизации – это **культурные суперсистемы**, которые не совпадают с государством, нацией или любой другой социальной группой. Именно понятие «культурные суперсистемы» легло в основу теории т.н. *локальных цивилизаций*, в рамках которой отражаются индивидуальные особенности каждой из региональных цивилизаций: «Локальная цивилизация... обладает собственной территорией, состоящей из одного или нескольких «регионов-носителей», существует длительное время, имеет относительно устойчивые пространственные границы, определенную пространственную структуру, вырабатывает специфические формы экономической, социально-политической и духовной жизни и осуществляет свой, индивидуальный путь исторического развития» (Оразбаева А. 2005).

Всем этим цивилизационным характеристикам соответствует тип культуры кочевников центральноазиатских степей, который можно охарактеризовать как самостоятельный и самодостаточный. Отмечая те или иные недостатки существующих в отечественной истории терминологических обозначений цивилизации кочевников, казахстанский ученый А. Оразбаева сформулировала наиболее оптимальный,

на ее взгляд, термин – «цивилизация кочевников евразийских степей» (ЦКЕС). Исследователь говорит о ЦКЕС как *целостном организме* – несмотря на полиэтничность состава населения евразийских степей (индоевропейские и монгольские расово-генетические компоненты): «Происходившие на ее территории историко-этнологические, миграционно-метисационные, демографические и прочие процессы, коренным образом не изменили ее облика, а соответственно, и типологию, так как была сохранена самобытность кочевого образа жизни, под которым следует понимать культуру не только хозяйственной деятельности, но и жизнеобеспечения, соционормативную и духовную культуру (выделено нами – Г.О.)». По мнению ученого, свой «цивилизационный ресурс» кочевое общество черпало не из технологии обработки земли, а из технологии самоприспособления социального организма к природным условиям: «Именно благодаря различиям в экономической ментальности имело место первоначальное расхождение культуры кочевников с земледельческими культурами (как Запада, так и Востока)» (Оразбаева А. 2005).

Действительно, вся история кочевничества (как образа жизни) представляет собой историю не преобразования человеком природы (оседло-земледельческие цивилизации), а *взаимоотношения* человека и природы, которое предполагало плавное и естественное, то есть эволюционное развитие человеческого общества и культуры. Взаимоотношение это было, по мнению многих современных исследователей, гармоничным, прежде всего в том смысле, что жизнедеятельность человека соответствовала природным условиям самой жизни: смена этих условий (климата, ландшафта, экологии) в разные периоды истории кочевых племен Центральной Азии порождало соответствующие изменения и в типах хозяйственной деятельности человека.

Максимальная приспособляемость кочевников к природным условиям, к реалиям конкретного пространственного ландшафта («Кочевник берет произведенное природой от нее в дар» – Б.Нуржанов, 1997) породило уникальную культуру с системой «безотходного производства», в которой каждый предмет – творение человеческих рук было предельно *функциональным*: жилище, орудия труда, предметы утвари и одежды, оружия и т.д. Определенная «встроенность»

в систему естественного природного бытия породила и соответствующий феномен познания окружающей действительности. Он выражался в передаваемом из поколения в поколение опыте жизни, который складывался из тысячелетних познаний законов природы и своего в ней существования. Эта стройная система эмпирических знаний, которая никогда не употреблялась в ущерб природе и себе, состоит из познаний в области географии, астрономии, биологии, медицины, экологии, экономики, военного дела, права, философии, мифологии, искусства и т.д.

Эволюционность развития кочевых обществ, отсутствие здесь резких революционных скачков характеризуется в истории и культурологии выражениями “законсервированность”, “застойность”. Тотальный консерватизм кочевого общества объясняется именно плавным переходом из одной “формации” в другую, когда черты прошлого еще долго сохраняются в настоящем и даже будущем, одна модель общества постепенно трансформируется в другую, создавая недискретное, сквозное, циклическое развитие. Ученые констатируют, что в целом образ жизни, скажем, ранних кочевников – их жилище, пища, формы социальной жизни, правовые институты и т.д., засвидетельствованные в западных и восточных древнеписьменных источниках, – мало чем отличаются от образа жизни кочевников нового времени: “Система генетически тождественна себе...” (Акатаев С. 1998). Эпоха, отделяющая “ранних” кочевников казахских степей в древности (саки, усунь, хунны, массагеты) от средневековых “классических” (древнетюркские, тюркские и монгольские племена VI-XIV в.в.) и “поздних” (казахские ханства XV-XVII в.в.) – это как бы одна спираль с обозначенными историей “витками”, стремительно развернутая и сжатая (к началу XX века) в космическом времени-пространстве.

По-видимому, именно поэтому культурам кочевых народов присуща удивительная внутренняя целостность, предопределенная в первую очередь пространственно-хронологической *преемственностью* материальной и духовной культур. Причем, данная «историко-культурная преемственность, соединяющая древних с позднейшими поколениями, является результатом не только лишь единства социально-экономической основы кочевых обществ, близости матери-

альной культуры, но и образа мышления, социальных институтов, идеологии, религиозных представлений» (Акатаев С. 1998). Кочевой хозяйственно-культурный тип как и образ жизни, породивший особую социально-экономическую систему и модель культуры, просуществовал, как видим, на протяжении довольно длительного исторического времени, равного примерно 3 тысячелетиям.

В выработке цивилизационной парадигмы центральноазиатской (евразийской) кочевой культуры важными представляются вопросы, связанные с *календарем культуры*, несущем информацию о времени-пространстве и являющимся «структурно-генетическим кодом культуры» (Мухамбетова А.И. 2005). Как и во всякой культуре, имеющей *цивилизационную основу*, в кочевой культуре универсальным системообразующим фактором выступают представления о Времени, складывающиеся на протяжении длительного исторического времени в систему (календарь) и являющиеся базовым основанием любой цивилизации. В результате своего исследования казахского и, шире, – центральноазиатского календаря, ученый-этномузыколог А. И. Мухамбетова приходит к выводу о том, что 12-летний животный календарь с полным на то основанием возможно назвать *тенгрианским*. На самом деле, название это отражает многие, наиболее общие, культурные универсалии народов Центральной Азии, а главное, – это название маркирует тот этап единства *тюрко-монгольских* народов, который заложил, параллельно с созданием календаря, основы кочевой цивилизации. Поэтому, несмотря на то, что тенгрианство как одна из древних религий, еще изучено недостаточно основательно, А. Мухамбетова дает солидный аргумент в пользу осмысления центральноазиатского кочевничества как еще одной цивилизации в истории человечества – цивилизации *тенгрианского суперэтноса* (по аналогии с христианским и мусульманским суперэтносами Л.Гумилева).

В целом работы культурологов, философов, этнографов, религиоведов, филологов-фольклористов, эпосоведов, археологов и искусствоведов помогут в будущем создать теорию кочевой культуры и цивилизации, которая должна занять свое достойное место в истории культуры земной цивилизации.

1.1 §2 «Казахский этап» в истории кочевой цивилизации

Казахстан в силу обширности своей территории и особого географического положения является отдельным регионом Центральной Азии. Данная территория долгие тысячелетия была «естественным мостом между Востоком и Западом, а ее коренные насельники были в самом центре миграционных путей Евразии» (История Казахстана с древнейших времен до наших дней, 1993). Это в большей мере относится к тюркскому периоду истории, который начинается с хуннского периода (начало I тыс. н.э.), знаменующего эпохальный момент евразийской истории – Великое переселение народов. В связи с этим в современной исторической науке существует два взгляда на процессы этнической истории казахов.

Сторонниками первого придается очень большое значение как раз срединности, транзитности зоны евразийских степей и отрицается эволюционное развитие этноса (в частности, казахского): то есть кочевой образ жизни и постоянные миграции различных племен почти во всех регионах Казахстана, начиная с эпохи древности до позднего Средневековья (XVII в.), естественным образом предопределили здесь дискретность (прерывистость) как исторических, так и этногенетических процессов (История Казахстана и Центральной Азии, 2001; Ирмуханов Б.Б. 2004).

Сторонники же второго взгляда на историю постулируют положение об автохтонности населения Казахстана, которая позволяет говорить о преемственности этнической истории и этногенеза казахов: «Известно, что этнический состав казахов представляет собой чрезвычайно сложный клубок племен и народов, в основном древнего и средневекового происхождения. Никто не отрицает того, что в составе казахов имеются осколки древнейших степных народов Евразии. Но никто не может отрицать и того факта, что в большинстве они имели автохтонное происхождение, т.е. испокон веков жили на территории Казахстана» (Артыкбаев Ж.О. 2005). В принципе, на этой же позиции стоят авторы официальной «Истории Казахстана» (История Казахстана (с древнейших времен до наших дней), 1996; 1997).

Промежуточное положение между Европой и Азией отразилось и в антропологическом облике казахов, который окончательно сформировался в XIV-XV в.в. на основе сложного взаимодействия европеоидной (автохтонной – в период древности) и монголоидной (привнесенной – начиная с эпохи хуннов и далее – в тюркское и «монгольское» время). Смешанность наблюдается и в типах хозяйствования, обусловленных природно-климатическими условиями жизни. Так, в Казахстане основной формой жизнеобеспечения на протяжении тысячелетий было кочевое скотоводство, присущее степным регионам Центральной Азии в целом. Вместе с тем в ряде областей (юг, восток, северо-восток) большое место в общей структуре хозяйства издавна занимало земледелие, которое позволяет говорить и об оседлом образе жизни некоторой части населения. Фактор оседлости, а также – множество караванных дорог и караван-сараяв по Великому шелковому пути обусловили рост городов на территории Казахстана в эпоху раннего и позднего Средневековья. Огромные миграционные процессы и магистральная линия соединения Запада и Востока в данном регионе способствовали проникновению в Казахстан в разные периоды его истории многих (в том числе, и главных мировых) религий – буддизма, зороастризма, христианства (несторианского толка), манихейства, ислама.

Однако очевидная пограничность историко-географического положения Казахстана отнюдь не означает эклектического, мозаичного соединения здесь разных типов культур, в частности, – западной и восточной. Напротив, сложность этногенетических и исторических процессов на пути становления и развития нации породили своеобразие ее культуры.

Типологическая общность казахской культуры с культурами других народов Евразии определяется тем, что она является частью центральноазиатской кочевой культуры, которая в свою очередь является частью культуры Азии, и шире, – Востока. В то же время ряд современных исследователей-культурологов Казахстана отмечает, что по важнейшим мировоззренческим характеристикам и жизненным параметрам культура кочевников *антагонистична как западным, так и восточным культурам*. Этот антагонизм выражается в первую очередь кардинальным отличием конно-кочевой ци-

визации и оседло-земледельческой. Казахстанские же просторы несмотря на вышеуказанную “серединность” своего положения как “эпицентра” важнейших процессов в истории многих племен и народностей Евразии, прежде всего в силу своих природно-климатических условий являются, по единодушному мнению многих исследователей, “колыбелью” кочевой культуры, страной классического кочевья, сохранившегося здесь вплоть до начала 20 века.

Для того, чтобы определить место собственно казахской культуры в системе кочевых культур и, шире, – в самой цивилизации кочевников Центральной Азии, обратимся еще раз к работе Оразбаевой А. Выделяя ЦКЕС в качестве локальной (региональной) цивилизации, территориально охватывающей пояс Великой степи и приграничные зоны, Оразбаева А. помещает ее в центр следующей системно-иерархической триады: *кочевая цивилизация* → ЦКЕС (*цивилизация кочевников евразийских степей*) → *субцивилизация казахов*. То есть, стоящая в ряду других кочевых цивилизаций локальная цивилизация ЦКЕС, у которой есть свое начало, порождает субцивилизацию, представленную периодом традиционного казахского общества XV–XVIII вв. Поясним сказанное.

Как уже говорилось, собственно генезис кочевничества (начало, зарождение, предцивилизация) как достойный ответ на «вызов» природы, как результат приспособления к новым условиям жизни (аридизация), датируется исследователями еще эпохой бронзы (II тыс. до н.э. – нач. I тыс. до н.э.). Период возникновения и развития ранней степной цивилизации приходится на скифо-сакскую эпоху, которая заложила мощную основу для дальнейшей эволюции человеческих сообществ в срединной Евразии. Фазу ее жизненного цикла от эпохи бронзы до эпохи гуннов Оразбаева А. называет, в контексте своего исследования, периодом *генезиса кочевничества и его оформления в отдельную цивилизацию*. Далее, считает автор, в продолжении данной периодизации, необходимо выделить «совпадающие с историческими циклами ее развития также *сако-гуннский, тюркский и казахский этапы* (выделено нами, Г.О.), в конечном итоге отражающие «три уровня цивилизационного процесса».

Им соответствуют взаимообусловленные и взаимосвязанные между собой структуры: *генетическая* (сако-гуннский период), *функ-*

циональная (тюркский период) и *трансформированная* (собственно казахский период), причем, в последней, по мнению исследователя, содержатся «атрибуты» и генетической, и функциональной структур. Поэтому, несмотря на волнообразную смену в зоне степей разных по наименованию кочевых конфедераций (саки – гунны – тюрки – монголы – казахи), «неизменным остается «ядро» ЦКЕС, ... сущность кочевого образа жизни, органично продолжающего процесс совершенствования всех подразделений общества эволюционным путем» (Оразбаева А. 2005).

Отмечая, что обозначенные «волны» совпадают с различными «фазами» ЦКЕС, А. Оразбаева пишет: «... если период ранних кочевников... в генезисе ЦКЕС выступил фазой концептуализации кочевого образа жизни, сложения архаического пласта культуры в целом..., то последовавший за ним тюркский период – фазой объективизации ее основных признаков этнической идентичности, духовных архетипов: языка, письменности, идеологии, государственности. В переходном этапе к собственно казахскому... произошла лишь отшлифовка главным образом политической организации ЦКЕС, тогда как неизменным остался ее изначальный социогенетический «код», не утративший свое воздействие и на носителей ее современного типа. Что же касается собственно казахского этапа, то здесь можно констатировать совершенствование всех подсистем ЦКЕС, выполнение своей исторической миссии, которая заключалась, на наш взгляд, в демонстрации изначально заложенной в нее «программы» органичной коэволюции природы и человеческого общества». По мнению исследователя, поскольку традиционное казахское общество является «носителем изначально заложенной в кочевую цивилизацию *традиций, стиля, кода, программы, ментальности*», то следует рассматривать это общество не как автономную цивилизацию, а как *субцивилизацию*, особенности которой возможно выявить на уровне социокультурной организации.

С выработкой цивилизационных параметров кочевой культуры, обоснованием автономности и целостности субцивилизации казахов связаны и вопросы *этносоциальной структуры* казахского традиционного общества. Эти вопросы имеют непосредственное отношение и к сфере искусства как общественного института, связанного

с духовными традициями этого общества. Термин «этносоциальная структура» вводится как альтернативный в связи с тем, что кочевые общества не укладываются в параметры известных социально-экономических формаций и строев (первобытно-общинный – рабовладельческий – феодальный – капиталистический). Ученые говорят о стабильности в кочевых обществах социальных отношений вследствие неизменности в историческом времени-пространстве экстенсивного скотоводства, что объясняет отсутствие «выраженной классовой дифференциации, а соответственно, и антогонизма классов, как правило, сопровождающегося революционными преобразованиями и социальными взрывами». То есть в структуре кочевого общества нет ощутимой дифференциации в различных сферах жизни: экономической (имущие и неимущие), политической (управляющие и неуправляющие), профессиональной (межпрофессиональная и внутрипрофессиональная). Вследствие этого отсутствует и четкая классовая стратификация общества, что в свою очередь, приводит к тому, что способ социального взаимодействия индивидов в традиционном казахском обществе определяется не столько экономическими и политическими отношениями, сколько социальными и культурными потребностями.

С этими историко-теоретическими положениями связан и вопрос о *синкретизме* кочевой культуры, который указывает на тотальное единство всех сторон материально-производственной и духовной жизни общества. Законы природы, социальной жизни и творчества постигались здесь не только через практику, обеспечивающую жизненно важные потребности человека, но и через обряд и мифологию, ритуал и искусство. Синкретизм всех жизненных сфер кочевого общества, как и синкретизм в сознании ее членов, не позволяет отделить реальное от мифологического, материальное от духовного, практически-бытовое от надбытового (искусство), логически-рациональное от чувственно-эмоционального... Поэтому при изучении традиционной культуры сложно дифференцировать «экономику», «политику», «философию», «религию», «искусство» и др. – в современном их понимании.

В искусствознании нет еще работ по системе искусств кочевого общества (и, в частности, казахской традиционной культуры).

Однако истоки всех системных связей в искусстве этого общества, как показывают последние исследования, лежат в традиционной ритуально-магической практике, на которой базируется вся его мировоззренческая основа. Такой вывод напрашивается в результате изучения казахстанскими учеными двух главных областей искусства – декоративно-прикладного и музыкально-поэтического (область фольклора, литературы и музыки) с разнообразием их родов и жанров. Об этом на примере казахской традиционной музыки – в последующих разделах пособия.

Литература:

1. Кузембайулы А., Абиль Е.А. История Казахстана: Учебник для вузов. 7-е изд. перераб. и доп. - СПб.: Соларт, 2004.
2. Кодар А. Степное знание: очерки культурологии. - Астана: Фолиант, 2002.
3. Оразбаева А.И. Цивилизация кочевников евразийских степей. - Алматы: Дайк-Пресс, 2005.
4. Нуржанов Б. Город и степь / Евразийское сообщество: экономика, политика, безопасность. - №3. - 1997. - С.183-198.
5. Акатаев С. Евразийство в контексте культурной общности. // Культура Казахстана: традиции, реальность, поиски. - Алматы, 1998. С.39-45.
6. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов: Автореф. дис. ... доктора иск. – Ташкент, 2005.
7. История Казахстана с древнейших времен до наших дней (очерк). - Алматы: Дәуір, 1993.
8. История Казахстана и Центральной Азии. - Алматы: Дайк-Пресс, 2001.
9. Ирмуханов Б.Б. История Казахстана: опыт теоретико-методологического исследования. - Алматы: Наш мир, 2004.
10. Артыкбаев Ж.О. Кочевники Евразии (в калейдоскопе веков и тысячелетий). – СПб: Мажор, 2005.

1.2 Этно-исторические процессы на территории Казахстана (к вопросу о зарождении и развитии музыкального искусства в связи с историей и этапами культуры)

1.2 §1 Этно-исторические процессы на территории Казахстана до «монгольского» периода

Как известно, разнообразие музыкальных стилей в казахской традиционной музыке связано с наличием определенных территориальных целостностей – регионов, которые сложились в Казахстане исторически. Так, в отношении региональных музыкальных стилей в песенной, инструментальной и эпической традициях существует, во-первых, наиболее крупное условное деление на “Запад” (*Батыс*) и “Восток” (*Шығыс*), внутри которых есть свои локальные зоны. К “Западу” относились все западные области современного Казахстана (до Тургая на востоке), некоторые прилегающие к ним российские территории и Юго-запад (до гор Каратау). К “Востоку” – Центральный, Северный, Восточный, часть Южного и Юго-восток Казахстана. Локальные традиции в музыке обозначаются по казахским названиям регионов: на “Западе” – *Мангыстау*, *Бөкей* (междуречье Волги и Урала, ныне территории Уральской и Атырауской областей), *Арал* (побережье Арала и, шире, – Арало-Актюбинский регион), *Сыр бойы* (Кызылординская область); на “Востоке” – *Арқа* (Центральный Казахстан), *Алтай-Тарбағатай* (Восточный Казахстан), *Жетісу* (Семиречье – юго-восток), *Қаратау* (Южный Казахстан).

Все эти регионы – показатели не только территориальной, но и исторически сложившейся *родо-племенной целостности*. Так, совершенно объективно то, что музыка “Запада” (*Батыс*) – это музыка родов Младшего жуза, “Востока” (*Шығыс*) – музыка родов Среднего и Старшего Жузов. Этот вывод делается не только по фольклорным и устно-профессиональным жанрам и стилям в целом (материалы фольклорных экспедиций и нотно-музыкальных сборников по регионам), но и по индивидуальным композиторским стилям знаменитых акынов, салов и сери, күйши, жырау (жыршы) и их исполнительским школам.

Как известно, стадия завершения формирования казахской народности (XIV-XV вв.) ознаменована образованием Казахского ханства на землях Западного Жетису в 1465-1466 гг. Однако этому событию как «начальному» в истории казахской государственности предшествовал огромный период – период этногенеза народа, который с точки зрения другого, цивилизационного измерения истории представляется, как мы показали выше, уже завершающим этапом в развитии цивилизации кочевников евразийских степей. В историографии Казахстана проблеме этногенеза казахского народа посвящено специальное исследование – монография Е.Абиля «Этногенез казахов. Опыт системного подхода» (Абиль Е. 1997). В этой работе автор, отталкиваясь от теории открытых систем (Л.Берталанфи) и современных теорий этногенеза (в частности, Л.Гумилева) последовательно ставит задачу не только системного подхода в изучении этнических процессов, но и привлечения данных фольклора для изучения этнического самосознания. Е.Абиль выстраивает в своем исследовании историческую цепочку этнической преемственности, которая реально имела место в истории степных племен.

В этническом процессе формирования казахов до «монгольского» периода выделяются три волны:

1-я волна, начавшаяся примерно в XVIII в. до н.э., связана с археологической культурой андроновцев и срубников (арии, туры, хьона и др.), более чем тысячелетняя история которых привела к иранизации Передней Азии и Северной Индии (в Казахстане сохранились реликты этих этносов в лице хионитов и савроматов). В этот же период, примерно в XII в. до н.э. на территорию Сары-Арки, пришли с востока карасукцы как носители пратюркского языка, которые сформировали здесь полукочевую бегазы-дандыбаевской культуры (позже центрально-казахстанские группы карасукцев были известны как протохунну-исседоны).

2-я волна, начавшаяся примерно в X в. до н.э., связана с формированием на линии Причерноморье-Приаралье-Семиречье новых этносов – скифов, дахов-массагетов и саков-тиграхауда. Из дальнейшего смешения массагетов с исседонами формируются этнос кангаров, а из саков Семиречья и мигрантов юэчжей и усуней образуется

тюркоязычный этнос, известный как усунь. В III веке до н.э. процесс этногенеза привел к образованию сарматов и хунну, а позже ок. VI века н.э. на территории Центральной Азии племена восточных хунно-тюрков (тюрки, телесцы, жужуани, чуйские племена) были политически объединены в рамках Тюркского каганата. Этнос хунно-тюрков («древние тюрки») просуществовал до IX века.

3-я волна, приведшая в конечном итоге к образованию казахского этноса, началась в VIII в. с приходом на восток Казахстана и дальнейшим передвижением на западные его территории кыпчакской конфедерации племен, состоящей из кангарских, кимакских, карлукских и кыргызских компонентов. В это время приаральские степи, нижнее и среднее течение Сырдарьи занимали огузы; в Семиречье жила другая ветвь тюрков – карлуки, частично исламизированные и называвшиеся в отличии от тюрков-язычников туркменами; к северу от огузов и карлуков жили кангары – потомки сако-массагетского населения Казахстана, которые занимали часть Сырдарьинской долины, Центральный и часть Западного Казахстана; севернее их, в долине Ертиса и Восточном Казахстане жила третья ветвь хунно-тюрков – кимаки, в Северном Казахстане обитали, вероятно, группы кыргызов и угров, в Южном Приуралье и на Урале – тюркизированные угры-башкиры; в низовьях Волги обитали хазары.

Но в VIII веке в евразийских степях образовался не только кыпчакский этнос: где-то в середине века между Орхоном и Верхним Иртышем параллельно возник этнос «сегиз-огуз» (или найманов), а восточнее, между Орхоном и Керуленом – этнос керейтов. В начале XI века керейты и найманы принимают христианство несторианского толка, а в начале XIII потерпев поражение от Чингисхана, входят затем в состав улуса Угедея. В последующем «найманы и керейты, обитавшие к востоку от Алтайских и Тарбагатайских гор ассимилируются среди западно-монгольских племен ойратов, к западу – среди кыпчакско-ногайского этнического массива».

Таким образом, в монгольскую эпоху именно кыпчаки стали основной силой Улуг Улуса (Золотой Орды, охватывающей территорию Западного Казахстана), а керейты и найманы – улуса Угедея (Западная Монголия и Восточный Казахстан). «Фаза надлома этих этносов, протекавшая в XIV-XV веках привела к смене кыпчаками

этнонима, в начале на «ногайлы», а затем на «казак». Керейты и найманы в это время распадаются и входят в состав западных монголов – ойратов. Инерционная фаза развития этноса в период XV-XVIII веков известна нам как собственно казахи», – пишет в заключении своего исследования Е.Абиля.

Соглашаясь с мнением Е.Абиля о том, что кипчаки явились этнической основой казахов, мы в его работе, как и во многих других, все же, не находим ответов на вопрос, что же было дальше на территории Дешт-и Кыпчака в период монгольского завоевания и далее. Историки единодушны во мнении о том, что, несмотря на неоднократность притока монголов на эту территорию, общее число их (монголов) было невелико, «и они постепенно растворились в массе местного населения». Одновременно с этим признается, что «монгольское нашествие прервало наметившийся процесс образования кыпчакской народности».

До сих пор весьма туманным в исторической науке представляется период этнической истории, когда на фоне политических событий – борьбы за трон между потомками джучидов (в частности, сыновей Джучи – Орда-Ежена и Тока-Темира) и Тимуром, обычно освещаемой с точки зрения политической истории XIV-XV вв. – в тени остаются собственно те процессы этнической истории, которые в конечном счете привели к образованию трех жузов, т.е. окончательному объединению племен под началом ханов и султанов в Казахских ханствах (XVII-XVIII вв.).

Между тем, в XIII-XIV вв. как Западный, так и Восточный (территория Казахстана) Дешт-и Кыпчак, как и прилегающие к нему территории (например, Туркестан) превратились в огромный «котел» племен и родов – местных (кыпчакских, т.е. западно-тюркских) и пришлых (большей частью, восточно-тюркских – найманов, керейтов, меркитов, джалаириров, конратов, кыятов, мангытов, барласов и др.), которые здесь не только смешались, но и вместе образовывали разные улусы, а затем в XV веке – разные политические объединения: «многие мелкие улусы первой четверти XV в. и крупные, такие, как Ак-Орда, ханство Абулхайра, Ногайская орда, и соответственно Средний и Младший жузы Казахского ханства, – имели фактически одинаковый состав. ... Все это – тюркские и тюркизированные пле-

мена и роды, общие для тюркских народов Средней Азии и Казахстана, известные по позднейшим спискам 92-х кочевых «узбекских» племен», разбросанные и перемешанные на огромной территории Средне-азиатско-Казахстанского региона бурными событиями XIII-XIV столетий (монгольским нашествием и междоусобицами в Джучидском и Чагатайском улусах)» (История Казахстана (с древнейших времен до наших дней), 1997).

И далее: «Следует отметить, что в XIV-XV вв. продолжались многочисленные миграции. Так, во время войн Тимура переместились могульские группы из Жетысу в Среднюю Азию. При Абулхайр-хане откочевали к нему из Могулистана племена калучи и булгачи; на каком-то этапе переместились из Жетису Кирей в Средний жуз, мангыты (ногайцы) переместились с запада на Сырдарью; на исходе XV в. ушли в Среднюю Азию с Мухаммедом Шейбани-ханом многие роды и племена из Восточного Дешт-и Кыпчака. Все это де-стабилизировало этническую консолидацию населения обширной территории Казахстана» (История Казахстана (с древнейших времен до наших дней), 1997).

В то же время историками признается, что существовали «на местах» этнические ядра и узлы этнической консолидации, на основе которых позже и сформировались казахские жузы. Для выяснения этногенеза собственно казахов проблема как раз и состоит в том, чтобы определить суть этих ядер, то есть этнических основ трех жузов. Это важно и для выяснения вопроса об историческом контексте традиционной музыки позднего средневековья, которое и явилось фундаментом для формирования и кристаллизации родов, жанров и стилей инструментальной музыки. Позднее средневековье характеризуется и тем, что в это время уже складываются территориальные границы средне- и центральноазиатских государств и все меньше становится «общих» для народов исторических источников. Тем более актуальным становится изучение, серьезный научно-исторический подход к устному наследию, устной историологии, которая содержится в шежире, фольклоре, устно-литературном своде, эпической традиции казахского народа.

1.2 §2 Этно-исторические процессы в западных регионах Казахстана («Батыс»)

Историческая литература, которая большей частью посвящена историографическим проблемам и опирается на арабо-, персо-, тюркоязычные, китайские и европейские письменные источники, не дает ответа на вопрос о сущности этногенеза родов «алшын», составивших основу Младшего жуза (Западный Казахстан). Поэтому большим подспорьем в этом вопросе являются труды Серикболсына Кондыбая – талантливого ученого, в комплексных исследованиях которого отразились топонимика Казахстана, этническая история, этнография, мифология, шежире, эпос и многие другие стороны казахской истории и культуры.

В своей книге «Есен-казак» (Қондыбай С. 2006) ученый через анализ эпической традиции, созданной в средневековые племенами и родами мангыстауского региона (Младший жуз), глубоко исследует проблемы этнической истории казахов эпохи Позднего Средневековья и, в частности, – послемонгольского периода, когда именно в период падения Золотой Орды в XIV веке начался весьма сложный процесс кристаллизации, образования этнических целостностей и последующей их консолидации в рамках Казахского ханства.

Как было отмечено выше, представляется очень важным процесс формирования субэтнуса *алшын* (*есен-қазақ* по Кондыбаю), который является носителем инструментальной традиции *төкпе* и соответствующим этой традиции эпической и песенной традиции западных регионов. Начало формирования этого субэтнуса приходится на первую половину XIII в.: именно в это время на обширной территории Золотой Орды при правлении хана Бату был образован улус Ногай, и племена (и пришлые, и местные) от Северного Кавказа до Дуная стали «первыми» ногаями. Переломным моментом в этногенезе «казахских» ногайцев стал факт переселения в начале XIV в. (после смерти Ногая) некоторых племен с территории между донско-дунайским бассейном и Северным Кавказом на *Нижнюю Волгу*. Эти племена, неоднородные по составу (сюда вошли и некоторые пришлые тюрко-монгольские, и кыпчакские племена – «дикие половцы», огузо-печенежские, остатки аланов, мадьяр и пр.) образовали

первый этнический субстрат, который примерно до 40-х гг. XIV в. проживал как на Волге, так и на более окраинных восточных территориях Орды вплоть до Хорезма.

Следующий переломный момент – откочевка на плато Устюрт (Қыр) части этих смешанных племен, возможно отдельных родов под предводительством кыпчакских военных предводителей при хане Жанибеке (Әз Жәнібек, правил с 1342 по 1357гг.).

Исследуя причину откочевки, С.Кондыбай опирается прежде всего на высказывание Ч.Валиханова: «Привольные и обширные степи киргизские, как Украина на Руси, сделались местом стечения удалцов и батыров, искавших свободу и богатство в добычах. Если русские казаки, запорожские и донские, очень скоро составили отдельную и характерную народность, более или менее различную от великорусского населения, то нет сомнения, что смутные времена междоусобий орды, выгоняя не отдельные личности, как на Руси, а целые племена, способствовали к образованию отдельной казачьей общины из разнородных племен...». И далее, имея в виду широко известную легенду об Алаша-хане, который считается одним из основателей казахского народа, Ч.Валиханов пишет: «А потому начало союза Алач, татарских казаков, как казачества, я принимаю вполне и думаю, что миф киргизский о Алаче и Алесе, как выражение этого начала, имеет основание... Собственно прямыми потомками первых казачествующих батыров, давших первичную самобытную жизнь союзу их, *почитают Меньшую орду...*» (Цит. по Қондыбай С. 2006).

Из этого следует, что откочевки, отделения целых племен и родов от правителей в позднем Средневековье становится в степных (кочевых) регионах обычным делом. Но, стыкая данный факт, а также легенду об Алаше с некоторыми историческими событиями конца XIV века, Ч.Валиханов делает следующие выводы: «Начало народа казаков или алач, как казаков, предание это определяет довольно положительно. Если Тамерлан, в первый свой поход в 1392 (1391) г. на Тохтамыш, убил детей Алача и первого хана казачьего, то приблизительно можно полагать, что сам Алач мог жить в середине 14-столетия» (Цит. по Қондыбай С., 2006).

Попытки развить мысли, высказанные Ч.Валихановым тезисно, приводят С.Кондыбая к более конкретным выводам относительно

причин откочевки (в частности, в XIII-XIV вв.), одна из которых дала начало целой этнической общности. Явившись поначалу консорцией, объединившей в себе группу пассионарных личностей², она затем становится ядрообразующим элементом. С.Кондыбай говорит о том, что главной движущей силой (целью), которая заставила эту группу людей отделиться от оставшихся на берегах Волги и Урала, – это в первую очередь стремление сохранить себя как этнос (осознание своего отличия от других). Это было невозможно в тех условиях, когда покоренные (автохтоны) должны были подчиниться победившим (тюрко-монголам Чингисхана), у которых была реальная сила и власть, особенно на начальных этапах установления нового политического режима.

Несмотря на последующую тенденцию к стиранию различий и постепенному приобретению однородности в отношении хозяйственно-культурного типа, языка, верований и обычаев под влиянием довольно сильных социо-политических факторов, все же оставался еще реальным тот дуализм («мы» и «они»), о котором говорилось выше: «*Саны аз, тегі бөлек ру саяси-әлеуметтік теңсіздік жағдайында басқаларға сіңбеген жағдайда жатаққа айналады, ал жатақ болмау үшін жұрттан безіну қажет болады*»³ (Қондыбай С., 2006). Уместно здесь вспомнить и то, что в истории кочевников и казахов в частности, начиная с эпохи Чингизхана, правящей вер-

² По Л.Гумилеву: «рождению любого социального института предшествует зародыш, объединение некоторого числа людей, симпатичных друг другу. Начав действовать, они вступают в исторический процесс, сementированные избранной ими целью и исторической судьбой». «Пассионарность – это характерологическая доминанта; это непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленное на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Цель эта представляется пассионарной особи ценнее собственной жизни, а тем более жизни и счастья современников и соплеменников» (Гумилев Л.Н., 2004).

³ «В условиях социо-политического неравенства участь подчиненных родовых меньшинств была раствориться или стать жатаками (жатак – «остающиеся на местах», не способные в силу разорения кочевать; здесь подразумевается становиться рабами – Г.О.), а если не хочешь стать жатаком, нужно бежать».

хушке, т.е. чингизидам всегда противостояло племенное вожество – местно-племенная кочевая знать, от поддержки которой (в междоусобных войнах, например) зависело очень многое в улусах и государстве чингизидов в целом.

Итак, начало формированию новой этнической общности, названной С.Кондыбаем есен-казахи (или *Айрақтылар* – по названию гор в Мангыстау), дал этнический субстрат «первые ногаи» – разношерстное племя, в котором наряду с представителями пришлых родов были, большей частью, старые кипчакские (половецкие) племена, предки, как считает исследователь, байулинцев (*байұлы* – крупное племенное объединение, которое наряду с *элимұлы* и *жетіру* составили Младший жуз). Вторая составляющая этого субстрата – *Алау жұрты* (аланы), остатки которых были не только среди северокавказского региона и волго-донского побережья, но и на торговых путях между Каспием и Аралом вплоть до Ургенча.

Третий этнический субстрат – местное (мангыстауское) население, осколок древнего хазаро-булгаро-аварского мира (хорошо описанного Л.Гумилевым), который смешавшись в Прикаспии с ранними племенами, говорящими на огузо-туркменском (языр, салор и др.) и кангаро-кыпчакском языках, до монгольского завоевания проживало на территории Мангыстау и плато Устюрт. Этот субстрат С.Кондыбай называет условно «туркменским» и раскрывает родство некоторых пратуркменских и праказахских этнических элементов, которые стали позже одними из составляющих туркменов и казахов Мангыстау.

Четвертый этнический субстрат – также осколки ранних кыпчакских и окыпчакшихся племен (*қаңлы, мадияр*), которые до монгольского нашествия проживали на территориях нынешней Атырауской и Актюбинской областях. Наконец, пятым субстратом можно считать отдельные казачествовавшие роды вокруг Устюрта – Хорезм, Ок-Балкан, Мангыстау, приграничья Волго-Уральского региона, Мугаджар, нижней Сырдарьи, которые, безусловно, тоже сыграли свою роль в этногенезе могучего казахского субэтноса под названием «алшын».

С.Кондыбай высказывает в своем исследовании весьма важную мысль о том, что есен-казахи XIV века явились субэтническим кон-

гломератом, объединившем в себе весьма разные по родо-племенной принадлежности и культурно-духовным традициям этнические общности. Позже они, смешавшись в едином «горниле» большого региона Мангыстау и Западного Казахстана дали, по существу, единый «культурный сплав», в котором различные мировоззренческие основы, мифологические и религиозные системы, языки и языковые диалекты, фольклорно-литературные, музыкальные и прочие традиции в некоем едином русле дальнейшего своего развития определили общий этнический лик, общую кипчакско-ногайскую языковую целостность и в целом неповторимую субкультуру данного региона.

Таким образом, в результате мутации не только на уровне био- и этносферы, но и на уровне языка и духовной культуры было создано условие, база формирования феномена *ногайлы*, который до конца так и не сформировался как этнос, но создал мощную среду, где, во всяком случае, произошел взрыв духовной и творческой энергии масс. Этот взрыв и породил затем колоссальные шедевры культуры, в т.ч. *эпическую, инструментальную и песенную традиции* западноказахстанского региона.

Наконец, еще один выход на решение проблем не только этно-, но и культурогенеза в регионах Западного Казахстана обозначен С.Кондыбаем в его исследованиях (Кондыбай С., 2000). Речь идет об актуализации изучения культа святых в контексте суфизма, который берет свое начало на юге Казахстана в Туркестане и со времени основания ордена Кожа Ахмета Йассауи (йассауия) и, возможно, других суфийских орденов XII и XIII вв., распространяется затем во всем огромном ареале Западного Казахстана. Об этом свидетельствует 360 могил святых (*әулиелер*) в одном только Мангыстау, и далее других западных областях, Каракалпакстане и приграничных областях Туркменистана (Ок-Балкан). Своего рода «экспорт» суфизма на запад начинается, по мнению С.Кондыбая именно с правления в начале XIV века хана Озбека (время правления 1312-1341 гг.), который официально принял ислам ханифитского толка и повел политику исламизации Алтын Орды, что и послужило толчком к свободному потоку исламских миссионеров с юга на запад с целью обращения всего населения в ислам.

Понятно, что в течение почти целого века весьма разнообразные верования и религиозные воззрения смешанных, как мы показали выше, этнических общностей на западе могли воспринять более или менее органично лишь суфийские религиозные воззрения и учения. И на самом деле, как показывают древние архитектурные памятники и захоронения «святых» на всем огромном пространстве Западного Казахстана, эти захоронения принадлежат именно суфиям (*сопы*), одни из которых были знамениты (над ними сооружены целые мазары и комплексы – *Баба тукті Шапты Әзіз, Шақпақ ата, Шопан ата* и другие, дублирующие подобные захоронения в Туркестане), о других сохранилось не так много сведений. Но так или иначе, в регионе, как повествуют легенды, имелись, вне всякого сомнения, суфийские центры, мечети и медресе, во главе которых стояли праведники и святые – суфийские шейхи.

Для истории культуры и музыки представляет интерес не только религиозно-мировоозренческий аспект изучения западно-казахстанского суфизма, но и выявление здесь реальной *контактной зоны*, связывающей запад, юг (юго-запад) и среднеазиатские регионы на основе суфийского религиозно-мировоозренческого единства, которое является платформой для определенной связи музыкальных традиций соседних этносов.

1.2 §3 Этно-исторические процессы в восточных регионах Казахстана («Шығыс»)

В данном параграфе нами отслеживается формирование племен Среднего и Старшего жузов – носителей инструментальной традиции *шертпе* и соответствующих ему песенной и эпической традиций восточных регионов. Эти племена проживали на территории *Арқа* (Центральный Казахстан), *Алтай-Тарбағатай* (Восточный Казахстан), *Жетісу* (Семиречье – юго-восток), *Қаратау* (Южный Казахстан).

Историческая литература по этногенезу и истории родов Среднего и Старшего жузов также не очень большая. Практически, по этим регионам она ограничивается работой, написанной еще в советское время учеными-этнографами Востровым В. и Муқановым М.

и работами самого М.Муқанова, на которые обычно ссылаются во всех учебниках по истории Казахстана (Востров В.В., Муқанов М.С. 1968; Муқанов М.С. 1974; Муқанов М.С. 1991; Муқанов М.С. 1998). В этно-историческое изучение регионов Семиречья (историческая область Жетісу, где проживали, в основном роды Старшего жуза) и бывшей Ак-Орды (Восточный Дешт-и Кыпчак) большой и очень серьезный вклад сделан В. Юдиным (Юдин В.П. 2001). В последние годы пополнились в значительной степени исторические сведения о ряде казахских родов Среднего жуза, этногенез которых связан с территорией Монголии и началом эпохи Чингисхана. Это в первую очередь монография З. Кинаятулы, в которой, по- существу, поставлена точка в дискуссии о принадлежности *найманов, кереев, жалаиоров, коңыратов* и других восточных родов к тюркам (Кинаятулы З. 2001).

Для обоснования с исторических позиций тезиса о некотором смешении, синтезе инструментальных стилей западных и восточных традиций в регионе Каратау (Туркестан и Сырдарья), в данном параграфе отслеживается история (также, в основном, по работам М.Муқанова) племен *коңырат* и *тама*, представители которых в XIX веке и формируют каратаускую инструментальную традицию – домбровую и кобызовую.

Границы Среднего жуза, по М. Муқанову, на западе проходит по линии Аральское море – р. Иргиз – р. Тургай, на востоке до бассейна р. Иртыш – хребтов Алтай – Тарбағатай, на юге по линии долина Сырдарьи – р. Чу – оз. Балхаш и на севере до границ Томской и Тюменской губерний (Муқанов М.С. 1974). Автором разбирается этнический состав Среднего жуза, приводятся данные о происхождении и истории крупных его племен – кереев, найманов, аргынов, кипчаков, конратов и уаков.

Более полную картину этногенеза и ранней государственности племен Среднего жуза (найманов, кереев, меркитов, уаков) на территории Монголии дает З. Кинаятулы, который в своей монографии отслеживает становление Ак-Орды как первого государства, заложившего фундамент собственно казахской государственности. Помимо широко используемых современными историками персидских, арабских, тюркских, русских и западноевропейских авторов, З. Кина-

ятулы впервые вводит в отечественную историографию новые (для нашей историографии) китайские и монгольские источники.

1. Родина основных племен Старшего жуза *дулат, жалайыр, үйсін, қаңлы, албан, суан* – территория от склонов Джунгарского Алатау и Жетису до северного побережья Шу и верхнего течения Сырдарьи. Данные племена восходят к древним конфедерациям племен Уйсун-Дулат (*үйсін, қаңлы, дулат, албан, суан*), Шуманак-чумугунь (*жалайыр*). Последние (по *Кадыргали Жалаири*) входили в Тюркский каганат в составе Огузов, а затем большая их часть с Сырдарьи откочевала на восток. По монгольским источникам в древнетюркское время жалаиры находились, большей частью, на берегах Керулена (были подвластны киданям), а позже стали одним из многочисленных тюркских племен, проживавших на Монгольском плато. Под властью Чингисхана часть племени оставалась на месте, другая пришла на территорию Дешт-и Кыпчака: одна группа обосновалась позже на берегах Шу и в Жетису (*шуманақ*), другая на берегах Анграна и Чирчика (*сырманак*), третья с Хулагу попала в Иран. Если роды первой группы (*шуманақ*) вошли и в состав Старшего, и в состав Среднего жузов, то роды второго (*сырманак*) вошли в состав среднеазиатских народов.

2. Племена Среднего жуза, родиной которых являются земли от Тарбагатайских гор, Балхаша до верхнего течения Сарысу и северных склонов Каратау до степных районов Сибири, сформировались на основе крупных племен *аргын, қытшақ, найман, керей, қоңырат, уақ*. Из них племена *найман, керей, қоңырат и уақ* – тюркские племена, пришедшие с территории Монгольского плато. Как уже говорилось выше, отдельные части этих племен оказывались на протяжении XIII-XV вв. на разных территориях Казахстана, но значительные их массы уже тогда расселились в центральном (Арка), северо-восточном (Иртыш), восточном (Зайсан, Алтай-Тарбагатай) регионах.

Весьма сложной представляется этногенез племен Среднего жуза *аргын и қытшақ*. Обобщая все данные по истории аргынов, ученый приходит к мнению о том, что этот род – один из древних в Казахской степи. Сложившись в древности на берегах р.Аргун (приток р.Амур), это племя затем было в составе Тюркских каганатов (в орхоно-енисейских надписях – народ «Улуг Ергин»). По средневековым источникам аргыны издавна проживали на берегах Алаколя

и Каратала, что было следствием того, что они в составе тюркских объединений (Басмылов) кочевали с запада на восток и с востока на запад, и задолго до Монгольского нашествия придя в Аркинские степи, в XI-XIV вв. стали одной из крупных частей Кыпчакского союза племен. Это подтверждается и исследованиями этногенеза дешт-и кыпчакских племен С.Кондыбаем на материале легенд, родовых преданий, эпоса и топонимики Западного Казахстана.

Этногенез кыпчаков достаточно хорошо освещен в казахстанской историографии благодаря работам И.Ахинжанова и Б.Кумекова, а период политической истории, связанный с образованием кимекской, а затем кыпчакской государственности на огромной территории, получившей название Дешт-и Кыпчак, описаны в официальной Истории Казахстана. Но несмотря на выявление по письменным источникам политических процессов, освещаемых в вышеназванных источниках, не все понятно в отношении процессов этнических, в частности, о том, каково соотношение кыпчакских племен, ушедших далеко на запад (до Днестра), и кыпчаков Восточного Дешт-и Кыпчака. Со ссылкой на В.Тизенгаузена, который приводит, в свою очередь, свидетельство арабского историка Эломари, З.Кинаятулы пишет о кыпчаках: «*«Олардың (батыс Қытшақтар) көпшілігі Орыстар және Дешті-қытшақ Түркілері болды» деп жазады. Ал бөрі ұлдары (Бөроғлы) атанған шығыс бөлімі (көк түріктер) кейін Ақ Орданың этнотоптарының негізін құрады*»⁴. Из этого, как и из всего комплекса этно-исторических и этно-культурных данных, вытекает, что западные кыпчаки (предки племен Младшего жуза) и восточные кыпчаки, ставшие затем самостоятельным племенем Среднего жуза, в итоге (несмотря на единые корни) – это разные этнические общности. Об этом когда-то писал и С.Аманжолов, анализируя диалекты казахского языка: кыпчаки Среднего жуза говорят, как и другие его племена на северо-восточном диалекте, тогда как в Младшем жузе говорят на западном.

⁴ ««Большая часть западных кыпчаков – это русские и тюрки Дешт-и-кыпчака», - пишет арабский историк Эломари. А восточные (голубые тюрки), называемые сыновьями бөрі (Бөроғлы – сыновья волка - О.Г.) стали позже основой этнических групп Ак Орды».

Жетісу (Семиречье) – регион, который граничит с Алтаем, Китаем, киргизскими землями, Восточным и Южным Туркестаном, имеет богатейшую историю, в которой каждый ее период (сакский, усуньский, древнетюркский, чагатайско-могульский, казахский) полон ярких и значимых для всей истории казахов событий. Разнообразие природы и разнообразие хозяйственных укладов (земледелие, городские поселения, кочевничество) наложили свой отпечаток на культуру этого края, своеобразии обычаев и художественных традиций в области фольклора и искусства. Об этом свидетельствуют и музыкальное искусство XIX века, в котором представлены и древние пласты музыкального фольклора, и весьма развитая ветвь авторского творчества (песни и кюи профессионалов устной традиции).

Этнические процессы на территории Южного Казахстана и Семиречья Жетісу в период монголов (Чагатайский улус) и послемонгольскую эпоху связаны с историей тюркоязычных могульских родов и племен, состав которых исследован В.Юдиным на основе таких источников, как «Тарих-и Рашиди» Мирза Мухаммада Хайдар доглата, «Тарих» Шах Махмуда Бен Мирза Фазил чораса и «Тарих-и Кашгар» анонимного автора (Юдин В.П. 2001). Выявляя этнические связи могулов с казахами, В.Юдин говорит о вхождении в состав Старшего жуза под названием *дулат* и *қаңлы* самых многочисленных могульских племен – доглат и канглы-бекчик, а казахские племена абдан (албан) и суван (суан), «если судить по тамагам, оказываются близкородственными дулатам и, следовательно, могульским доглатам». На материале истории могулов подтверждается также и вывод о том, что основные племена Старшего жуза являются давними насельниками Семиречья.

Восполняя пробел в изучении этнических процессов на территории юго-восточного Казахстана и Восточного Туркестана периода XIV-XVII вв. (то есть до образования Старшего жуза), В.Юдин обосновывает тезис о сложении в этом регионе самостоятельного этноса «могулы», который осознавал себя ко времени распада Чагатайского улуса в XIV в. отдельным от кочевых племен Средней Азии этносом. В своих работах ученый значительно расширяет пространственно-временные рамки самого этногенеза могулов, что раскрывает *истоки общности* некоторых

казахских племен Старшего (Жетісу) и Среднего жузов, киргизов, алтайцев и других тюркских народностей Сибири.

Подводя итоги своего исследования, ученый делает вывод о том, что распавшийся могульский этнос сыграл большую роль в политической и этнической истории Центральной Азии. Этнические контакты могулов с различными народами через ряд опосредований отмечаются на огромных пространствах Азии, от Тувы до Индии. Так, например: а) формирование Старшего жуза казахов произошло в основном за счет могульских племен, которые вошли также и в Средний жуз (кераиты), б) киргизы – это обособившаяся часть могульского этноса, в) могулы стали самым крупным последним компонентом в необыкновенно сложной истории формирования современных уйгуров в Восточном Туркестане, г) узбекско-могульские этнические связи раскрываются через постоянные на протяжении нескольких веков взаимодействия между чагатайскими и могульскими племенами, которые прослеживаются в истории тимуридов и барласов вообще, Бабура, шейбанидов, чагатайских ханов (десятки тысяч могулов оказывались в Средней Азии, Афганистане, Бадахшане, Индии).

Как уже говорилось, **Каратау и Южный Казахстан (Туркестан)** – это зона *межстилевого взаимодействия* в музыке, соответственно, это зона межродовых и, шире, – межэтнических контактов, что также подтверждается данными истории и этнологии: роды не только всех трех казахских жузов в разные периоды истории проживали на территории Туркестана, области присырдарьинских городов и Каратау, но и ряда родственных казахам этносов – каракалпаков, узбеков, туркмен.

Регион Южного Казахстана связывается в истории с понятиями Туран, а позже – Туркестан, объединявшиеся в единое целое Сырдарьей (греч. – Яксарт, арабск. – Сейхун). Особенно значимыми являются здесь долины по среднему течению Сырдарьи, куда входят и предгорья Каратау. Эта территория современного Казахстана имеет историю, насчитывающую много тысячелетий.

Каратау – так называется горный хребет, северо-западный отрог, по сути, окончание Тянь-Шаня в Южном Казахстане. Примечательно то, что Созак находится на северо-восточной (*күнгей* – солнеч-

ная, “передней”) стороне Каратау, относящейся ныне к Южно-Казахстанской области, тогда как Жанакорган – на северо-западной (*теріскей* – теновой, “задней”) стороне Каратау, т.е. в долине Сырдарьи, относящейся ныне к Кызылординской области. Именно на этих территориях обитали племена: 1) *тама* (Младший жуз), к которому принадлежат Сугир, Ихлас, Жаппас, 2) *қоңырат* (Средний жуз), к которому принадлежат Алшекей, Бапыш, Толеген.

В к. XIX – нач. XX столетия Южный Казахстан и в частности, Сырдарьинская область, образованная в 1867 г. и вошедшая в Туркестанский край, состояла из следующих уездов: Казалинский, Перовский, Чимкентский, Аулиеатинский и Ташкентский. Интересующий нас регион – среднее течение Сырдарьи и Каратау – относился к Чимкентскому уезду, в котором проживали представители разных племен, относящихся ко всем трем казахским жузам: большая часть – *дулат*, *ысты*, *сыргелі* (Старший жуз), меньшая – *тама*, *черкеш* (Младший жуз), *қоңырат*, *арғын* (Средний жуз). Для племен Старшего жуза – это исконная территория, тогда как *остальные оседали здесь вследствие тех или иных исторических событий различной давности* (История Казахстана (с древнейших времен до наших дней), 1997).

В исторической и этнографической литературе очень мало сведений относительно рода *тама*. Этот род, как известно относится к племени *жетіру* (семь родов) Младшего жуза, в который, кроме *тама* входят роды табын, кердери, джагалбайлы, керейт, телеу, рамадан. Происхождение *тама* М.Муканов связывает с упоминаемым в «Сборнике летописей» Рашид-эд-Дина монгольским племенем *тума*, обитавшем на Енисее среди кыргызов. Исследуя родовую тамгу *тама* (косеу), ученый указывает на тождественность ее тамге кипчаков, что связывается с тем, что «тама постоянно обитало на исконной земле древних кипчаков, т.е. на Южном Урале, в верховьях рек Урала и Тобола» (Востров В.В., Муканов М.С. 1968).

В своей специальной статье «Конраты» М.Муканов исследует родо-племенную структуру коныратов, поднимает вопросы их истории, миграции и места расселения в XVIII-XIX в.в. (Муканов М. Конраты, 1991). Он отмечает, что история коныратов остается малоизученной с периода вхождения их в казахскую народность.

Более ранние этапы – монгольский период, вхождение в состав Золотой орды, Ак орды, государство кочевых узбеков и т.д. – сравнительно хорошо известны по нарративным источникам и литературным памятникам («Сокровенное сказание», «История» Абулгази, «Шейбаниада», «Сборник летописей» Рашид ад-дина, также работы Ч.Валиханова, А.Диваева, Н.Аристова и др.).

Время прихода коныратов в Мавераннахр, т.е. Среднюю Азию (XIV в.) является ключевым в истории этого племени, вошедшего затем в состав крымских татар, узбеков, каракалпаков, киргизов. Начало истории коныратов в Средней Азии и на юге Казахстана отразилось в богатырском эпосе «Алпамыс». Его коныратская редакция начала складываться в начале XVI в. на побережье Байсуна и в предгорьях Гиссарского хребта, после завоевания государства тимуридов кочевыми узбеками Шейбани-хана и переселения племени Конырат с берегов Аральского моря на юг Узбекистана – в Байсун.

В различные периоды истории, видимо, происходило отделение, откочевка родов конырат за пределы своей территории (в пределы Средней Азии, Старшего жуза), или объединение их с родами племени найман и арғын в пределах Среднего Жуза. Массовое переселение коныратов из Средней Азии (из кокандских владений) произошло и в 1858 г.: 15 000 юртам коныратов было разрешено кочевать по берегам рек Чу и Сары-су. Однако более компактно племя конырат располагалось, как уже было сказано, с другой, юго-западной стороны (*теріскей*) гор Каратау (по рекам Бугунь, Чаян, Арыстанды, Арысь) до правого берега Сыр-Дарьи (Чимкентский уезд): «Зимовки их были расположены в нижнем и среднем течении многочисленных речушек, стекающих с гор, как-то: Жана-курган, Балдыр, Шалдырозек и др., и по берегу Сыр-Дарьи. На летовки малоскотные хозяйства поднимались в верховья рек, в горы Каратау, многоскотные – в Атбасарский уезд Акмолинской области» (Востров В.В., Муканов М.С. 1974).

Итак, регион Каратау, в котором смешанно жили различные роды всех трех жузов, объединил в себе часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (Кызылординская область), западные границы Жетису (Жамбульская область); на севере этот регион через реку Сарысу и пустыню Бетбақдала граничит также с Аркой. Это весьма примечатель-

тельное географическое положение Каратау имеет прямое отношение к музыке данного региона, к стилю каратауского шертпе, в котором находим соответствующее музыкально-стилевое разнообразие.

Литература:

1. Абиль Е. Этногенез казахов. Опыт системного подхода. - Кустанай, 1997.
2. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней). В пяти томах. Том 2. - Алматы: Атамұра, 1997.
3. Қондыбай С. Есен-қазақ. - Алматы: «Арыс» баспасы, 2006.
4. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. - М.: АСТ, 2004.
5. Қондыбай С. Маңғыстау мен Үстірттің киелі орындары. - Алматы, 2000.
6. Востров В.В., Муканов М.С. Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX – начало XX в.). - Алма-Ата: Наука, 1968.
7. Муканов М.С. Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза. - А., 1974.
8. Муканов М.С. Этническая территория казахов в XVIII – нач. XX веков. - А.: Казахстан, 1991.
9. Муканов М.С. Из истории прошлого: Родословная племен керей и уак. - А.: Казахстан, 1998.
10. Муканов М. Конраты //Известия АН КазССР, серия обществ. наук. – 1991, №3. – С.53-61.
11. Қиянатұлы З. Моңғол үстіртін мекен еткен соңғы түркі тайпалары: IX-XII ғасыр. - Астана: Елорда, 2001.
12. Юдин В.П. Центральная Азия в XIV-XVIII веках глазами востоковеда. - А., Дайк-Пресс, 2001.

1.3 Мировоззренческие основы духовной культуры казахов

1.3 §1 Космогония, мифоритуалы, древние верования

Самые ранние формы верований на территории Центральной Азии реконструированы по археологическим раскопкам, древним захоронениям, петроглифам и наиболее архаичным пластам фольклора тюркских и монгольских народов. Хронологически можно выделить ранние представления и верования эпохи палеолита, неолита и бронзового века. Дошаманские культы, культы эпохи каменного века, связаны в первую очередь с обожествлением природы, культом природных стихий и объектов: это обряды поклонения солнцу и огню, почитание земли и воды, неба и гор. Поклоняясь им, человек, в то же время, еще не выделяет себя из окружающего его мира, считает себя неотъемлемой частью живой природы, поэтому все природные стихии и объекты, по представлениям древних людей, наделены (как и человек) душой, т.е. одухотворены. Отсюда – вера в духов (анимизм), в «хозяев» (по-казахски *ие*), которые обитали в различных местностях – лесах, реках, горных ущельях, тайге.

От «расположения» духов зависело очень многое: благополучное пребывание людей в данной местности, наличие пропитания, удача на охоте. Их поэтому стремились «задобрить», склонить на свою сторону, а иногда и заставить совершать желаемое, и с этой целью приносились жертвы, совершались магические обряды, в которых определенную роль играли звуковые, словесные заклинания, те или иные коллективные действия (жесты и движения), которые органично включались в ритуал. Так, например, прежде чем выйти на охоту, необходимо было совершить обряд задабривания духов леса, ущелий и гор, произнести заклинания или исполнить особый танец-посвящение духу животного с изображением его самого или его повадок; при обряде призывания природных стихий – ветра, дождя (обряд *тассатык*), обряде лечения от укусов ядовитых насекомых и змей или обряде изгнания злого духа из тела животных и людей также совершались определенные обряды и исполнялись различные словесные заклинания – *арбау*, *бәдік* (Абылқасымов Б. 1993). В этот период каждый рядовой член общества владел способами

нейтрализации или магического воздействия на силы природы, ведь от этого зависела сама жизнь человека. В этот же период – период родового строя – формируются тотемистические воззрения: вера в то, что первопредком рода является священное животное-тотем (реже – растение). У казахов тотемными животными являются волк, конь, верблюд, бык, горный козел-теке, ворон, гусь, лебедь и др.

На следующем этапе (примерно эпоха неолита) в силу того, что расширяется пространство обитания рода, у людей развиваются навыки труда, они начинают приручать животных, создавать что-то своими руками (переход от присваивающего хозяйства к продуктивному), человек уже отделяет себя из мира природы. Восприятие себя как сознательного существа привело человека к противопоставлению себя невидимым потусторонним силам и, как следствие, формированию дуалистических представлений (деление окружающего мира на две части: свой-чужой, светлый-темный, мужской-женский и т.д.). Эти представления вызвали необходимость в посреднике, связывающего противоположные начала. Так возникают “ритуальные посредники” (Турсынов Е.Д., 1999), которые руководят коллективными обрядами, одновременно осуществляют связь, регулируют взаимоотношения между миром людей и миром сверхъестественных сил природы. Кроме того, в функцию ритуальных посредников, в условиях объединения родов в племена, входит осуществление связи между культурами и обрядами различных родов, миром одного рода и миром другого рода, и выполнение соответствующих обрядов и ритуалов. При этом посредник обращался к представителям иного мира непосредственно, не выходя за пределы единой системы мироздания, в которой мир стихий природы и мир человека составляли неразрывное целое.

Из института ритуальных посредников далее, в эпоху классового образования, формируются шаманы-баксы как наиболее древние типы деятелей в сфере магических ритуалов, своего рода специалистов. В этот период формируются мифологические воззрения, когда человек уже представляет себе мироздание, состоящее из 3 частей. То есть Иной мир уже сам делится надвое: один (светлый, *верхний*) помогает человеку, другой (темный, *нижний*), наоборот, таит в себе опасность. Между ними – *средний* мир, мир людей, который

имеет отношение и к верхнему, и нижнему мирам (круговорот бытия и смерти). Шаман в эпоху бронзы – это жрец, который выступает посредником уже между 3 мирами, воплощенными в структуре Мирового дерева (Байтерек): «... первобытная идея бинарной целостности мира претерпевает в шаманизме существенную трансформацию, превращаясь в идею троичного единства мироздания» (Турсунов Е.Д. 2001). Поэтому шаман не обращается к духу непосредственно, как равноправному, находящемуся рядом существу (как, например, ритуальный посредник), а прибегает при помощи духов-помощников, которые помогают выйти ему из пространства среднего мира и отправиться в путешествие в другие миры (верхний, нижний), которые уже, в известной степени, – автономны (структура вертикали Мирового дерева).

Казахские баксы специализировались главным образом на лечении людей, хотя могли проводить и обряды гадания, вещания, предсказания будущего (о шаманском ритуале более подробно в следующем разделе).

Примерно в эту же эпоху (бронза, эпоха ранних кочевников), при частых военных столкновениях, когда война становится регулярным занятием, возникает и вера в духов предков (арухов) умерших людей, их культ. Этот культ возникает в первую очередь в среде воинов: во время атаки, в критических ситуациях воины, принадлежащие к одной большой патриархальной семье, предком которого был славный воин, военачальник, призывали на помощь духа этого предка. Так сложилось почитание *арухов военных предков* (Турсынов Е.Д. 1999). Культ предков, как и анимизм и тотемизм, органично вошел в шаманизм: шаманы призывали в своих камланиях наряду с Коркутом, духов своих предков-шаманов, позже – духов святых и пр. Особенно ярко культ предков отразился у казахов в похоронно-поминальном обряде, который до сих пор сохранился и, по существу, незначительно затронут исламом и его обычаями.

Тенгрианство. Тенгрианство считается классической религией древних тюрков. Но истоки этой религии – в мифологии тюркских и монгольских народов, возникшей на самых ранних этапах истории и культуры этих народов и тесно связанной с шаманизмом. Как известно, термин “тенгри” (у казахов “тәңір”) в значении “неба” был пред-

ставлен не только в языке хуннов, но и шумеров (“дингир” – небо), то есть в своем сакральном значении возник еще задолго до тюркской эпохи. Закономерным для мифологического мышления является политеизм (многобожие), поэтому неудивительно, что поначалу было множество тенгриев (9, 99), и слово “тенгри” обозначало бога вообще, со множеством приставок, обозначавших различных богов: в монгольском шаманизме, например, были Дархан Гуджир-тенгри – бог-кузнец, Багатур-тенгри – защитник людей, бог храбрости, Дзол-тенгри (“удача-тенгри”) – божество счастливой судьбы (позднее он у тюрков станет богом путей – Йоллыг-тенгри), боги различных стихий и явлений природы и т.д. (Мифы народов мира, 2000).

Далее у прототюрков и древних тюрков тенгрианство становится уже *монотеистической* религией с почитанием единого бога Неба, который является Владыкой Верхнего мира и Верховным божеством тюрков. Характерна у древних тюрков поздняя приставка “хан”, обозначающее верховное положение – во вселенной или в пантеоне богов (Хан-Тенгри). Но в тенгрианстве очень четко сохраняется в то же время представление о трехчленной модели Вселенной, которое оформилось еще в шаманизме. Поэтому время формирования шаманизма в степи можно считать и временем формирования ранней монотеистической религии кочевников Центральной Азии. Именно поэтому шаманизм в рамках этой религии (как и само тенгрианство), дошел до наших дней как ее составная часть. По-видимому, именно шамана можно считать жрецом, отправителем культов данной религии. Самое главное, в этой религии сохраняется модель мира, которая имеет 3-частную структуру (Мировое дерево), и которая представляется в тенгрианстве уже персонифицированной. Так Тенгри (Мэнгі Көк Тэнгір) – Верховное божество, “распределяет сроки жизни”, т.е. ведает Временем и Судбами людей; рождениями “сынов человеческих” на Земле ведает богиня Умай, а их смертью – Владыка нижнего мира Эрклиг (Ерлик). Если Тенгри олицетворяет мужское начало, то Умай – женское, поэтому она – богиня плодородия и новорожденных, а вместе они составляют божественную супружескую чету. В Среднем мире тюрки почитали также Жер-Су – священную Землю-Воду, отсюда почитание объектов природы и священных вершин, высоких деревьев (олицетворение Тенгри-хана), у которых они

совершали свои обряды в честь Тенгри: приношение в жертву коней, окропление их кровью землю под деревьями, вывешивание голов и шкур на ветви, которые сопровождалось мольбами к Тенгри (о тенгрианстве в контексте истории в следующем параграфе).

Зороастризм. Эпоха бронзы представлена на территории Казахстана андроновской культурой (XVIII – IX в.в. до н.э.). В эту эпоху скотоводство во многих районах Казахстана становится постепенно преобладающей формой хозяйства, и, по археологическим раскопкам, наряду с освоением примитивных форм земледелия древние племена эпохи бронзы – арии и туры – начали уже вести кочевой образ жизни. В это время сложились *прикладные и синкретические* виды искусства, самыми ранними из которых является декоративно-прикладное (орнаментальная роспись сосудов и оружия, женские украшения и другие изделия), а также древний вид живописи – наскальные рисунки. В Казахстане они обнаружены на плато Устюрт, в горах Каратау, в Семиречье, в Центральном и Восточном Казахстане. Наскальные изображения дали ученым информацию прежде всего о мировоззрении, культах и ритуалах древних – это было еще не искусство, которое выполняло художественно-эстетическую функцию. Вероятно, наскальная живопись была составной частью ритуала (как, например, в христианстве живопись, музыка и театр были еще частью ритуала богослужения), связанного с охотой или поклонением богам: здесь есть и сцены охоты на диких зверей, изображения жрецов или шаманов, ритуальные танцы и многое другое. Во всяком случае, по ним можно судить о мифологическом периоде, о преобладании культа солнца, воплощенного у древних ариев в Боге по имени Митра (солярные знаки, антропоморфные солнцеголовые божества, колесницы), и связанного с ним культа плодородия (эротические сцены, 12 танцующих фигур вокруг солнцеголовых).

Содержание наскальных рисунков, наряду с другими фактами, дало основание говорить о племенах ариев на территории Казахстана, о митраизме, а также о зарождении на его основе *зороастризма* как одной из древних религий, распространенной на большой территории Азии, в том числе – междуречья Сырдарии и Амударии, Приаралье, севере Каспия и части Семиречья, в догуннскую эпоху. По одним данным, Заратустра (Заратуштра) – первый на земле про-

рок, который жил примерно 3500 лет назад (по другим – родился и жил в «Осевую эпоху», как Будда, Конфуций и Лао Цзы), выходец из арийского племени скотоводов, населявших северо-восточную часть Каспия, а «Арианам Вайджа» (арийская степь – благодатная земля) охватывает юго-запад современного Казахстана. До получения знаний от Ахурамазды – *единого* верховного божества, сотворившего небо, землю и человека, Заратуштра пас верблюдов, а затем, непонятый соотечественниками (кочевниками) отправился на запад (Иран). Именно там затем будет написана древнейшая книга зороастризма «Авеста» – собрание изречений, молитв и гимнов, посвященных сотворению мира, природе и религии, зороастрийским божествам (Бойс Мэри, 2003).

Как известно, мифологический период истории многих народов характеризуется политеизмом и представлениями о вертикальной 3-членной структуре мира как упорядоченной модели Космоса, возникшей из первоначального Хаоса: верхняя часть – небо, солнце, луна и звезды, обитель богов; средняя – земля, мир живых людей, животных; нижняя часть – вода, подземный мир, преисподняя. В зороастризме эта пространственная модель мироздания трактуется следующим образом: верхний мир – рай, обитель Ахурамазды – «благого бога света, истины и добра». Земля – обитель добра и зла, которые здесь находятся в непрестанной борьбе. В нижнем царстве находятся духи клеветы, зависти, жадности, духи стихийных бедствий. В основе мироздания и человеческой жизни лежит непрекращающаяся борьба между Ахурамаздой и Ариманом – злым демоном тьмы, разрушителем жизни, который прознал о том, что Ахурамазда послал на землю своего сына – Йиму (Джамшид), и тот научил людей добывать огонь, строить жилища, плавить металл, помог приручить животных, научил ремеслам и искусству. В течение 700 лет на земле продолжался «золотой век»: здесь царил бессмертие, не было старости, болезней, пороков. Ариман посылает на землю своих духов зла и с тех пор на земле появилась смерть, воцарилась вечная борьба между добром и злом, смертью и бессмертием...

Персонажи зороастризма напоминают нам не только персонажей индийских Вед (Индра, Варуна, Яма из царства мертвых, Пуруша – первочеловек), возникших в эпоху индоариев. У казахов сырдарьинского региона и у каракалпаков удивительным образом сохранилась

легенда о Коркуте – Первом Баксы и Первом музыканте, который создал смычковый музыкальный инструмент кобыз. Эта легенда и представляет собой мифологию казахов (по крайней мере, той части казахов, которая живет в западном и юго-западном регионе). *По легенде, Коркут жил на земле много лет и научил людей кузнечному делу, различным ремеслам, а также – врачеванию. Но однажды он встретил людей, которые рыли землю, и когда он спросил их, что они делают, они сказали: «Мы роем могилу Коркуту». В течение долгого времени (40 дней, 40 лет, 400 лет) Коркут убегает от смерти, на своем крылатом верблюде Желмая он объезжает все 4 угла земли, но где бы ни был, встречает людей, роющих ему могилу. Тогда он возвращается в Центр земли, на Сырдарию, приносит в жертву Желмая, из шкуры которого делает деку для изобретенного им музыкального инструмента (кобыз). Коркут стелет на воду ковер (шкуру Желмая), садится на него и играет на кобызе, и пока он играет, смерть не может подступиться к нему... Лишь на короткий миг, когда Коркут закрыл от усталости глаза, замолк кобыз, и в это время в облике ядовитой змеи к нему явилась смерть. Коркут ушел под воду, и с тех пор шаманы-баксы призывают его как владыку Нижних вод, ни живого, ни мертвого.*

В зороастризме есть одна очень интересная сторона – этическая: согласно ей, человек должен «верить в изначально справедливое, правильное устройство мира, в котором нельзя лгать и стоять в стороне от борьбы Ормузда (Ахурамазды) и Аримана. Этика возлагает на человека ответственность за временные поражения, за временную несправедливость, призывая тем самым к активности» (Искусство стран Востока, 1986). Вероятно, поэтому столь бесчисленны в искусстве этого времени сцены борьбы, которые тоже имеют аналогии в древнем искусстве прототюркских и протоказахских племен. Речь идет об искусстве саков, которые жили на территории Казахстана в эпоху с IX – II в.в. до н.э. Миру хорошо известен сакский «звериный стиль», знаменитые сакские курганы – могильники, найденные почти во всех регионах Казахстана – *Шелекті, Бесиатыр, Берел* (Восточный Казахстан, VIII-VII, V-IV вв. до н.э.), *Есік* (Жетису, V-IV в.в. до н.э.), *Талды* (Арка, VII-VI вв. до н.э.), *Аралтөбе, Тақсай* (Западный Казахстан, VI-V вв. до н.э.) и др.

1.3 §2 Тенгрианство и суфизм в контексте истории

Роль тенгрианства в культуре казахов (и других кочевых тюркских и монгольских народов) определяется тем, что в силу именно кочевого образа жизни многие религии, которые проникали в степную зону Центральной Азии, так и не смогли пустить здесь глубокие корни. Известный ученый, архитектор Б.Ибраев писал еще в 80-е гг. прошлого столетия о том, что Л.Гумилев по поводу религии в Казахстане как-то сказал: «...пройти можно только туда, где не занято. А в Великой степи есть все, что называется религией». Этой религией и можно назвать тенгрианство, вобравшее в себя (как составляющие) и тотемизм, и шаманизм, и культ предков, так и «не изжившие» себя в этой религии. Дело в том, что тенгрианство, по мнению ученых, – это не только религиозная система монотеистического характера, но и *система мировоззрения* («открытая, постоянно развивающаяся система религиозно-философских, мировоззренческих идей» - Н.Аюпов).

Основами этого мировоззрения являются прежде всего вера и *поклонение природе - «табигатқа сиыну», «табигатқа табыну»*. Почитание и олицетворение природы присутствует во всех древних культурах: авестийской, древнеиндийской, шумеро-вавилонской, египетской, китайской и других. Религиозные представления в этих культурных системах имеют своими истоками обожествление природы, ее явлений, поэтому часто они перекликаются. У казахов в системе тенгрианского мировоззрения отношение к природе оставалось всегда сакрально-религиозным, и понятно почему: кочевники – это «дети природы», которые никогда не относились к ней, как ее хозяйка. Само единение с природой, «встроенность» жизни кочевника в природную среду, в ее экосистему исключала идею преобразования природы, а тем более, – какое-либо насилие над ней. Особое же место в почитании природы у тюрков занимало обожествление Неба – *Маңгі Көк Тәңір*, которое понималось не только как Небесный Бог, но и как «отец», создавший, оплодотворивший Землю и породивший на ней все живое. В космогонии древних тюрков из первичного хаоса возникли Небо и Земля: «Когда возникли вверху священное небо

и внизу бурая земля, между ними возникли сыны человеческие...» (Надпись в честь Кюль-Тегина).

Структуру же Пространства и Космоса как идеи мирового порядка олицетворяли у кочевника не только гора, шаманское дерево, курган, менгир, балабалы и другие объекты поклонения, но и одежда, жилище, утварь, в которых архетип «Мировое дерево», как будто, навсегда запечатлелся в его сознании. Космогония же в искусстве – скульптуре и архитектуре, орнаменте и музыке – это бесконечная чередка «творения Космоса», чередка выраженных разными языками его прекрасных моделей. Причем, если композиция в пространственных видах искусства зрима (3-мерные каменные изваяния: голова – небо, туловище – земля, ноги – подземелье; композиции в кулпытасах; строение юрты – воплощение искусства архитектуры, повлиявшего затем и на строение архитектуры купольных зданий, композиции в орнаментальном искусстве, и т.д.), то в музыке композиция отражает разворачивание модели Космоса не только в пространстве (существует, например, пространственная модель кюя), но и в звуках, во времени...

Как мы уже отмечали, жизнь кочевника организована не только в пространстве (пространстве Природы), но и во Времени, отсчет которого ведется им по тенгрианскому календарю (мушель). И здесь существует «встроенность» человеческой жизни – теперь уже как «вхождение» в ритмы природы и Космоса. Мы отмечали, что ритмы жизни оседлых и кочевых народов различны, и это отражается в разном ощущении времени (об ощущении Большого времени у кочевников см. Мухамбетова А.И. 2002). В тенгрианство входит и понятие беграничности и вечности Времени, и человеческого бытия в нем (*өмірге келу, қайту*). Выше мы писали о том, что тенгрианство, по мнению ученых, изучавших древнетюркские руны, было классической религией древних тюрков.

Между эпохой тюркских каганатов рода Ашина и эпохой чингизидов лежит несколько веков (с VIII по XIII), в течение которых на территории Семиречья, Восточного и Западного Казахстана проходили очень интенсивные процессы образования и упадка целого ряда средневековых каганатов и государств, в том числе тюркешского, карлукского, уйгурского, огузского, кипчакского (Дешт-и Кипчак), сельджукского и других. В сердцевине Центральной Азии – на тер-

ритории Казахстана – как в огромном кипящем котле, происходило смешение различных племен, культур, религий. Именно этот период (домонгольского нашествия) характеризуется поразительным сосуществованием, иногда мирным, иногда непримиримо-враждебным, очень разных религий, начиная от тенгрианства и зороастризма до манихейства⁵. Здесь встретились все три мировые религии: «К западу от Сырдарьи прочно утвердился ислам, к востоку от реки, почитали небесного бога Тенгри и его божественную супругу Умай; в городах и селениях Семиречья и Ферганы шли службы и возносились молитвы в христианских церквах и в манихейских обителях, в храмах огня и буддийских монастырях», – такой вывод делают историки по арабским средневековым источникам (Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. 2005)

И лишь к X в. можно говорить о значительном перевесе в некоторых регионах (юго-западных) ислама и начале исламизации тюрков, что связано с политическим господством на территории Средней Азии и Семиречья государства Караханидов, глава которого в 960 г. объявил ислам государственной религией. Кыпчакская же степь в домонгольский период была почти не затронута исламом и его культурой. Исламизация тюрков была длительным процессом и отнюдь не была результатом только лишь миссионерской деятельности арабов. Большую роль играла государственная политика, которая сулила и политические, и экономические выгоды для обращенных в ислам (успешное продвижение по служебной лестнице, значительное сокращение суммы налога, и т.д.).

Период с X по XIII в.в. на территории Казахстана попадает на период «Восточного Ренессанса», который возник раньше Западного и длился на Среднем Востоке с IX по XV вв. Как известно, «Восточный Ренессанс», который открыл достижения Античности в области науки и философии задолго до эпохи Возрождения в Европе⁶,

⁵ Мани – создатель синкретической религиозной концепции, где соединены зороастризм, буддизм и христианство.

⁶ «Если вспомнить, что что в истории европейской культуры период IX-XIII вв. представляет время глубочайшего упадка, то нельзя не прийти к выводу, что именно труды восточных философов вывели европейские народы из тупика и указали им путь дальнейшего развития» (Бертельс Е. 2002).

дал миру выдающихся ученых, философов и поэтов. Так, на X в. приходится жизнь и творчество Аль-Фараби и Ибн-Сины; на XI в. создание крупнейших памятников тюркского языка и литературы – «Кутадгу билик» («Благодатное знание») Юсуфа Баласагунского и «Дивану лугат ат-тюрк» («Словарь тюркских наречий») Махмуда Кашгарского; на XII в. – жизнь и творчество великого туркестанского суфия Ахмеда Йассауи.

Хотя в целом миссионерская деятельность в исламе связана с сайидами (племенная аристократия у арабов, связанная с халифом Али Ибн Абу Талибом и шиитами), в Центральной Азии ислам в народной среде получил распространение благодаря, как уже говорилось выше, деятельности суфиев: «Активная роль в распространении ислама принадлежала и суфийским миссионерам, под влиянием которых тюрки приобщались к исламу не нормативному, классическому, догматическому, а к народному, суфийскому, синтезировавшему в себя местные верования» (Бегалинова К.К. 1999). В самом же Арабском халифате суфизм возник как идеологическая оппозиция исламу главным образом потому, что суфии провозгласили идею познаваемости Бога. «Путь самосовершенствования и самопознания человека – путь познания Бога, Аллаха», – говорят суфии. Если творец – макрокосм, то человек микрокосм, и он, человек, должен стремиться «соединиться с Богом», стать богочеловеком (по Ахмеду Йассауи). Понятно, почему суфизм оказался близким мировоззрению кочевников и легко влился в тенгрианство.

Вспомним, что кочевничество – это «универсальная форма взаимодействия человека и природы», когда человек ощущает себя *сли-тым* с Природой и Космосом, он – их органическая часть. В суфизме место Космоса или Тенгри занял Аллах, на которого переносится такое же благоговейное, сердечное отношение, как и к Природе, созданной Небом. Если в тенгрианстве человек не мыслит себя вне природы и растворяется в ней, то в суфизме он точно так же растворяется в Боге. Если сравнить цель Веры мусульман в ортодоксальном исламе и суфизме, то их разительное отличие налицо: мусульмане, строго выполняющие обряды и 5 обязательных условий ислама, рассчитывают попасть в рай или, по крайней мере, избавиться от ада. Суфиям не нужен рай, они не думают о том, что их ждет в будущем,

все их помыслы направлены на слияние с Богом. Но для того, чтобы это произошло, человек (мюрид) должен стать не только кристально чистым, морально совершенным и добродетельным («легко подчиняться добру и справедливости и с трудом поддаваться злу и несправедливости» по Аль-Фараби), но и встать на путь аскетизма, в рамках которого суфии овладевают психофизическими приемами духовного очищения. Такой путь показал на примере собственной жизни Ахмед Йассауи, который, закончив медресе в Бухаре и став мюридом Юсуфа Хамадани, после совершения хаджа в Мекку, вернулся на родину. Он основал в Яссе (Туркестане) суфийский орден йассауи и в 63 года, уйдя в подземелье, создал свои «Хикметы» – «плоды духовного просветления» (Бегалинова К.К. 1999).

Синтез суфизма и тенгрианства выражается и в том, что казахские шаманы начинают свои камлания с именем Аллаха, в числе своих покровителей или наставников называют Ахмеда Йассауи. Они (впрочем, как и большинство казахов), считают себя мусульманами, хотя сознают, что их деятельность противоречит исламу (почитание духов предков, призыв духов-хозяев местностей, пери и джиннов). Среди казахов «мусульманскими» считаются обряды проводов умерших, моления на тюркском языке, участие женщин в массовых молениях «зикрах», замена одного хаджа в Мекку пятью хаджами в Туркестан и т.д.

С практикой суфизма связан обряд, который называется «зикр» («память», в значении поминовения) – это определенные упражнения, ритуал, направленный на «поминание» имен Бога, обращения к Богу. «Зикр» существует в практике всех суфийских орденов в 2 основных формах – тихий (орден накшбандийа) и громкий – «джахрийа» или «зикр-и арра» (зикр пилы), который практиковался в йассауия. Коллективное радение (*сама* – слушание) совершается в зикре под *распевание* стихов или просто под музыку (иногда это были макамы с инструментальным сопровождением или без него): «Музыка играет значительную роль в обрядах мистиков-суфиев – они считали, что музыка способствует созерцанию истины» (Шахназарова Н.Г. 1983). В практике ордена *мавляна* Дж. Руми («братство вертящихся дервишей») зикр сопровождался плавным кружением с инструментальным сопровождением.

Как известно, во многих культурах исламского мира существует жанр классической, высокой профессиональной музыки – *макамат* (*макам, маком, мугам*, в Северной Индии – *рага*). Это цикл из 12 или 6 (шашмаком) вокально-инструментальных композиций – *макомов* (макамов, мугамов) с конкретными названиями лада, включавших в себя иногда и чисто инструментальные, и танцевальные номера. Исследователями макамата этот цикл трактуется часто как художественное воплощение «Пути суфия» (Тарикат) – восхождение по ступеням духовного совершенствования с целью постичь Бога (макам – «стоянка» на этом пути). Таким образом, несмотря на крайнюю нетерпимость ислама к музыке, не признававшего ничего, кроме пения «азана» и «тилява» – речитативно-напевного чтения Корана⁷, музыкально-поэтическое искусство в азиатских восточных странах достигло высочайшего расцвета именно благодаря творчеству *суфийских поэтов и музыкантов*, которые и создали великую классическую поэзию и музыку Востока⁸.

С началом монгольского завоевания и воцарения в Центральной Азии власти Чингиз-хана в официальной политике и идеологии вновь возродились приоритеты кочевничества и тенгрианской религии. Власть чингизидов – потомков Джучи, создавшего Золотую Орду (вся Великая степь от Дуная до Иртыша), в Дешт-и Кипчаке и смежных регионах продлилась до конца существования кочевничества в Казахстане (до XIX в.). Чагатайды до XVII в. правили в Семиречье, Мавераннахре и Восточном Туркестане, потомки Тулуя – в Монголии (до XVII в.) и Китае (XIV в.), Хулагуиды (потомки Хулагу, сына Тулуя) – в Иране.

Для регулирования государственным управлением Чингизханом была создана *Яса* – свод законов и установлений, которому должны были следовать все чингизиды и их поданные (а также *Билик* – процессуальный кодекс, порядок следствия и суда). Поскольку Яса

⁷ «Слушать музыку – значит нарушать закон; создавать музыку – значит нарушать религию; наслаждаться музыкой – значит нарушать веру, превратиться в неверующего» (Цит. по: Шахназарова Н.Г. 1983).

⁸ Это происходило, конечно, в рамках не религиозной, а светской практики: многие средневековые поэты и музыканты (суфии) жили и творили, как известно, в домах знати и во дворцах правителей.

основывалась на приоритете кочевого образа жизни и регламентировала нормы кочевой жизни, возникало противоречие между Ясой и тем оседлым образом жизни и традициями мусульманской культуры и государственности, которая сложилась в покоренных монголами территориях, особенно в улусе Джучи (запад). Здесь возникали постоянные трения между военно-кочевой (племенной) аристократией и чингизидами, принимавшими ислам и «оседавшими» в городах. И, несмотря на то, что в эпоху чингизидов официальной религией становится ислам, «в XIII-XIV вв. властелины Золотой Орды проявляли полную толерантность и терпимость в делах веры своих поданных» (Кляшторный С.Г. 2009), т.е. следовали принципам открытости и терпимости тенгрианской веры. В целом Кочевая степь (Дешт-и Кипчак) оставалась приверженной домусульманским верованиям – шаманизму, тенгрианству.

В послемонгольский период – период образования Казахского ханства – двоеверие продолжается (ислам в среде знати, традиционные верования в народной среде), то есть ислам вплоть до XVIII в. был религией народа лишь номинально⁹. О сильных основах тенгрианства того времени можно судить по творчеству жырау XV-XVIII в.в.: они обращаются к предкам, к прошлому как к эталону, воспевают красоту, свободу и гармоничность кочевого мира, восхваляют справедливость и мудрость правителей, власть которых – благословенна и даруется самим Небом. Что касается суфизма, то в послемонгольский период вместе с возрождением суфийской духовности в степи происходит некоторая трансформация суфийского учения – изымаются элементы дервишизма, отшельничества, уединения: «Кочевникам в суфизме больше всего импонирует суфийская свобода по отношению к религиозной практике, приближение к Богу путем самопознания и самосовершенствования». Так, Шалкииз-жырау

⁹ «...в жизни казахов-кочевников ислам имел номинальное значение и на государственное устройство и общественный быт народа не оказывал почти никакого влияния. Как это ни парадоксально, но окончательная победа ислама в степях Казахстана (т. е. в восточной части прежнего Дешт-и Кипчака) произошла именно после принятия казахами российского протектората и при энергичном содействии русских — последователей христианства» (Кляшторный С.Г. 2009).

считал, что «Кааба в сердце у каждого». Читая наставления хану и народу, он говорит: «Святость достигается не паломничеством в святые места, которое отнимает много сил, времени и средств, а приобретается добрыми деяниями, в основе которых лежит нравственная чистота» (Бегалинова К.К. 1999).

Суфийские воззрения, творчество восточных поэтов-суфиев сыграли очень важную роль далее, в эпоху «Зар-замана», повлияв на творчество Абая, Шакарима и других акынов XIX- нач. XX вв.

Литература:

1. Абылкасымов Б. Телкоңыр (Қазақтың көне наным-сенімдеріне қатысты ғұрыптық фольклор). - Алматы: Атамұра - Қазақстан, 1993.
2. Турсынов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сери и жырау. - Астана: ИКФ Фолиант, 1999.
3. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. - Алматы: Дайк-ПРЕСС, 2001.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. - М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. - Т.2. К-Я.
5. Бойс Мэри. Зороастрийцы. Верования и обычаи (пер. с англ. яз.), 4 изд-е, испр. и доп. - СПб.: Азбука-классика, 2003.
6. Искусство стран Востока (под ред. Р.С. Васильевского). - М.: Просвещение, 1986.
7. Аюпов Н.Г. Тенгрианство как открытое мировоззрение. Монография: - Алматы: КазНПУ им. Абая, 2012.
8. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации //Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. - С. 11-52.
9. Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. Степные империи Древней Евразии. - СПб, 2005.
10. Бегалинова К.К. Суфизм как религиозно-философская концепция мира и человека. - Алматы, 1999.
11. Бертельс Е. Из очерка «Происхождение суфизма и зарождение суфийской литературы» // Дополнение к книге «Суфии: Собра-

ние притч и афоризмов. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – С. 477-529.

12. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. – М.: Советский композитор, 1983.
13. Кляшторный С.Г. Государства и народы Евразийских степей: от древности к Новому времени. – СПб, 2009.

1.4 Фольклор и профессиональная музыка устной традиции

В музыкальной практике многих народов мира существуют сферы народного (фольклорного) и профессионального музицирования. Им соответствуют, как правило, разные типы творчества и художественной деятельности, разные музыкальные жанры. Наличие в культуре двух пластов – **фольклора и профессиональной музыки** – отражает, прежде всего, определенный процесс исторического развития музыкального искусства, которое прошло длительный путь своего становления от коллективных, синкретических форм (в фольклоре) до индивидуально-авторских, собственно музыкально-профессиональных.

Первичность фольклора по отношению к профессиональным видам творчества выражается в том, что на определенных этапах исторического развития в рамках **ритуального, обрядового фольклора** как наиболее древнего комплексного **синкретического** «действия» вырывают истоки художественно-эмоционального, художественно-эстетического отношения к действительности. Так первобытный обрядовый комплекс помимо своей магической функции, связанной с первобытно-производственной деятельностью, выполнял несколько социальных потребностей: 1) познавательную (воспроизведение поведения, повадок зверей), 2) эмоционально-экспрессивную (способ эмоциональной разрядки), 3) учебно-воспитательную (передача информации молодому поколению, воспитание навыков и умений – репетиция охоты), 4) эстетическую (включение компонентов изобразительного, танцевально-музыкального искусства) (Угринович Д. 1981).

На следующем этапе развития в недрах ритуального фольклора возникают жанры **художественного** фольклора, который является уже истоком формирования разных видов искусства – **поэзии, музыки, танца, театра, живописи**. Значит, несмотря на то, что фольклорные традиции, возникшие еще в эпоху палеолита, дошли до наших дней, именно в недрах этих традиций возникли когда-то специализированные формы и виды творчества, которые и привели к возникновению искусства, профессиональных форм творчества.

Кроме отмеченного выше *синкретизма* (нерасчлененности, единства разных сторон), важнейшим качеством фольклора является *коллективность*, т.е. фольклор – это достояние всех членов общества. В ранних доклассовых обществах знание фольклора и обрядов считалось одним из условий существования человека. Недаром обряд инициации (посвящения подростка в число взрослых членов общества) включал в себя не только демонстрацию различных навыков и умений, но и знание традиций – того, что мы сейчас называем фольклором. То есть каждый человек был обязан знать мифы и предания о том, как был создан мир и человек, генеалогию своего рода, заговоры и заклинания, обряды, молитвенные обращения к духам-хозяевам, песни и пляски, исполняемые во время различных ритуалов и обрядов, и т.д. Все это имело для человека практическое значение, и не владея подобными знаниями, он подвергал свою жизнь опасности: не зная или не совершая традиционных действий, не зная табу (запретов) человек мог заболеть, погибнуть, не добыть себе пропитания, не встретить зверя или быть растерзанным им, навлечь на себя беду, немилость духов, и т.д.

Коренными свойствами фольклора являются также и *традиционность* (сохраняется и передается только то, что сложилось как традиция и является таковой в течение длительного времени), *анонимность* (отсутствие авторства), *устность* (произведения фольклора бытуют в устной форме и передаются из уст в уста) и *вариантность* (как следствие устности и коллективности произведения фольклора существуют во множестве вариантов).

Из курса истории вы знаете о том, что переход от присваивающего типа хозяйства (собирательство и охота в первобытную эпоху) к производящему (примитивные формы земледелия и скотоводства в неолите) привели к огромным преобразованиям в социальной жизни людей. Одно из этих преобразований – общественное разделение труда, которое шло параллельно с процессом классового разделения. В связи с этим возникают отдельные сферы жизни – производственная, военная, обрядово-ритуальная и др., в рамках которых и начинается процесс специализации. Так в ритуальной практике возникает, например, тип шамана, который в силу особых своих наклонностей и способностей может с большим успехом, чем все остальные члены

общества, общаться с миром сверхъестественных сил (духов), совершать лучше других соответствующие действия и обряды. Он становится специалистом в области магии и на него обществом возлагается определенная социальная функция.

Со временем процесс специализации углубляется, с усовершенствованием материального производства и увеличением объема знаний в различных областях все более и более дифференцированными становятся сферы и функции общественной жизни. Так наряду с практическим опытом жизнедеятельности людей складываются различные отрасли знания и науки, а также – виды и формы искусства, которые в зачаточном состоянии, как было показано выше, всегда содержались в обрядах, ритуальном и художественном фольклоре.

Профессионализация возникает в условиях *социальной закреплённости* специализации, то есть появляется тогда, когда происходит выделение не только отдельных специалистов, но и целых сфер и видов деятельности. Профессионализация означает закрепление определенного вида деятельности и социальных функций за определенными *группами людей*. Это приводит к появлению социальных институтов, которые осуществляют подготовку специалистов в данной области и обеспечивают их профессиональную деятельность. Таким образом, профессионализация (как социальное закрепление специализации) имеет основополагающее значение для *самоопределения* искусства, отделения его от фольклора, который характеризуется всегда как непрофессиональный вид творчества.

Другие социальные (и отчасти функциональные) параметры профессионализации в музыке, отличающие его от фольклора, это: 1) наличие *материального вознаграждения* как следствие публичного признания статуса профессионального музыканта (профессия музыканта служит источником средств существования), 2) *индивидуализация* творчества и развитый институт авторства (персонально-авторский тип творчества в противовес анонимному, безличностному творчеству фольклорного типа), 3) наличие *системы обучения* (или подготовки) профессионального музыканта

Профессионализм в сфере музыки определяется не менее важными, чем социальные, психологическими и эстетическими критериями, такими как: 1) личностная установка музыканта, осознанность

творчества (занятия музыкой – основное или очень важное дело в жизни человека), 2) высокий уровень мастерства (художественный результат, который оценивается обществом как ценный)¹⁰. Наконец, признаком профессионализма во многих музыкальных культурах считается наличие школ, в которых от одного музыканта к другому передавались не только профессиональные навыки и секреты мастерства, но и – собственные традиции, определяющие своеобразие той или иной школы, а в конечном счете, – *богатство и разнообразие* музыкальных традиций, составляющие атрибутивные свойства их профессионализма.

Исторически закономерным представляется наличие в музыкальных культурах многих современных народов следующих основных, тесно взаимодействующих друг с другом типов музыкальной деятельности:

- 1) фольклор (массовое устно-народное творчество);
- 2) профессионализм устной традиции (авторско-исполнительская музыкальная культура устного типа);
- 3) профессионализм письменной традиции (композиторская музыка);
- 4) музыкальное любительство (самодеятельность по моделям устнопрофессиональной или письменной культуры) (Алексеев Э. 1988; Абдрахман Г. 2002).

Каждый из этих типов деятельности наполняется конкретным содержанием в зависимости от исторических этапов и типов культуры. Так у оседло-земледельческих народов в определенные периоды истории вместе со становлением и развитием городской культуры наряду с крестьянским (земледельческим) фольклором складывается и *городской фольклор*, связанный с повседневной жизнью и бытом трудового населения города – ремесленников, мелких торговцев. В то же время по своей функциональной роли городской фольклор мог занимать промежуточное положение между народным и профессиональным искусством, связывая их между собой. Так в крупных средневековых городах Арабского Востока – центрах культурной

¹⁰ Вопросы устно-музыкального профессионализма на материале казахской традиционной музыки разработаны в трудах А.И. Мухамбетовой и С.А. Елемановой (Мухамбетова А. 1972; Елеманова С.А. 1984).

жизни – искусство прославленных музыкантов классической (устнопрофессиональной) традиции вливалось в звучащий музыкальный быт городов, влияло на него, но, в то же время, и само трансформировалось под воздействием стихии народного искусства (Еолян И. 1990). Примером взаимодействия городского фольклора и профессиональной музыки, но уже письменной традиции, могут выступать традиции городского русского романса в вокальном творчестве композиторов 19 века в России.

Также неоднородно в разных культурах и понятие *устного музыкального профессионализма*. Органически присущий культурам Востока, этот тип профессионализма, сформировавшись еще на ранних этапах истории, так и остался главенствовать в этих культурах. То есть в отличие от литературы и музыки европейских народов, устный этап которой во многих культурах и цивилизациях был закономерной *стадией* в ее развитии, в музыке Востока устность как определенный *тип мышления* так и не перерастает, не переходит в письменность. Более того, в восточных культурах на протяжении довольно длительного времени параллельно существовали разные ветви устного профессионализма, которые, по аналогии с крестьянским и городским фольклором, можно определить как ветви сельского (его творцы – скотоводы или земледельцы) и городского его направления. Если первая воплощена в феномене *народно-профессиональных* устных традиций ряда народов Среднего и Ближнего Востока (к народно-профессиональным относится, например, творчество ашугов – носителей эпических, дидактических, либо лирико-философских жанров), то вторая – макалат – и есть классическое профессиональное искусство этих народов. В Европе же период устной литературы и музыки связан с культурой Средневековья – творчеством трубадуров, труверов, миннезингеров как своего рода профессионалов устной традиции, сыгравших определенную роль в формировании возникшего гораздо позже светского направления письменного музыкального профессионализма. В России к устнопрофессиональным традициям, бытовавшим до периода становления письменной (классической композиторской) музыки, можно отнести искусство скомохов и сказителей былин, на Украине – кобзарей и лирников.

По отношению к музыке кочевых народов и, в частности, казахов, распространенный термин «народно-профессиональная музыка устной традиции» вполне может использоваться без определения «народный», т.к. профессионализм в казахском традиционном обществе, как и фольклор, являлся «всенародным».

То есть в кочевой культуре разделение на фольклор и профессиональную музыку вовсе не отражает социально-классовые различия их субъектов. Оно лишь обозначает определенную «институализацию» или «специализацию» сфер деятельности: фольклор принадлежит обрядово-ритуальной практике всех членов общества, а профессиональная музыка – художественно-эстетической, к которой может приобщиться также любой член общества, независимо от его социального происхождения, классово-принадлежности и профессионального статуса. Простой пример: акынов, жырау, кюйши, салов, сери как профессиональных носителей разных традиций слушали и понимали *все* – от самого беднейшего пастуха до хана. И, наоборот, в силу того, что в кочевой культуре традиции и традиционные обряды играли огромную роль в жизни всего народа и являлись регуляторами общественной жизни вообще, фольклор оставался всегда *общим достоянием* всех членов общества. Поэтому, с учетом определенного демократизма, присущего кочевому обществу, термины «народно-профессиональная музыка» или «народные инструменты», «народные музыканты», «народная музыка» по отношению к музыке кочевых народов представляется не очень корректным.

Итак, две наиболее важные составляющие казахской традиционной музыки – фольклор и профессиональная музыка устной традиции. Однако до 70-х гг. XX столетия (пока явление устного профессионализма не было изучено) в традиционной музыке, рассматриваемой под углом зрения «народного творчества», не были выделены жанры фольклора и профессионального творчества, соответственно, не была проведена правильная систематизация и классификация этих жанров. Обычное же для фольклористики деление, скажем, песен, на обрядовые, трудовые, исторические (эпические) и лирические, без выявления вышеуказанных, довольно специфических, сфер художественного творчества казахов, затрудняло понимание традиционной музыки как целостной системы. Существовала и в некоторой степени объективная трудность распознавания казахско-

го устного профессионализма, который, в отличие от письменного, имеет ряд точек соприкосновения с фольклором.

Речь идет о таких важных их общих чертах, как устная форма творчества и бытования (сохранения), вариантная множественность образцов фольклора и устнопрофессионального творчества, непосредственный (прямой) канал коммуникации, стимулирующий сам процесс творчества и, наконец, традиционность и избирательность («цензура» коллектива) в системе этих двух типов художественной деятельности в казахской культуре. Кроме того, в силу условий бытования, в этой культуре, как бы, стиралась грань между обиходными (неспециализированными, т.е. обрядово-бытовыми) и преподносимыми (специализированными, т.е. профессиональными) жанрами музыкального искусства. Условия и формы бытования тех и других обусловлены, во-первых, синкретизмом жизненных сфер в кочевом обществе, который имел, как уже было сказано, тотальный характер. Во-вторых, несмотря на связь с обрядом и бытом фольклора и отсутствие такой «привязки» в профессиональных жанрах, пространство их бытования (например, юрта) не было разграничено, а *всеобщность и фольклора, и профессионального искусства* в культуре, создавали не замкнутую, а разомкнутую систему функционирования.

Вместе с тем, в казахской традиционной музыке четко выделяются области профессионального творчества – *ән, күй, жыр* (песенная, инструментальная и эпическая традиции) с присущими им важнейшими качествами профессионализма, о которых говорилось выше. Профессионализм же *письменной традиции* в казахской музыке уже связан с современностью и нетрадиционным типом культуры, в рамках которого произошел переход на иные нормы музыкального мышления. По-существу, этап письменной культуры – это качественно новый этап, ознаменованный привнесением в казахскую музыку уже европейских профессиональных жанров и форм.

Литература

1. Угринович Д. У истоков искусства и религии // Наука и религия. - 1981. - №12. - С.37-42.

2. Мухамбетова А.И. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 11. – Л.: Музыка, 1972. – С. 33-49.
3. 3.Елеманова С. Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1984. – С.3-19.
4. 4.Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. – М.: Советский композитор, 1988.
5. Абдрахман Г. Современное самодетельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы, 2002.
6. Еолян И. Традиционная музыка Арабского Востока. – М.: Музыка, 1990.

1.5 Жанровая система казахской традиционной музыки и генезис типов носителей устно-профессиональных музыкальных традиций

Деление традиционной музыки на профессиональные и фольклорные виды творчества и выявление их жанрового *состава*, еще не определяет *систему* этих жанров. В казахском музыкознании *системная организация* казахской традиционной музыки, как уже говорилось выше, была открыта А.И. Мухамбетовой (Мухамбетова А.И. 2002). Как известно, одним из системообразующих факторов в культуре является, ритм трудовой деятельности, который соответствует природно-космическим ритмам. Так, у оседлых народов этот ритм отразился в земледельческом календаре, который является основой *годового цикла* (подробнее о годовом цикле – в разделе «Музыкальный фольклор»). Другим источником системы является *семейно-обрядовый или жизненный цикл*, содержание которого – жизнь человека (рождение, свадьба, смерть) – также универсально для всех типов культур. Вместе эти циклы составляют календарь культуры каждого народа.

Жизненный цикл казахов, тесно связанный с 12-летним календарным циклом, охватывает жизнь человека от его рождения до смерти. Составляющие этого цикла называются *мушел* (часть, период в 12 лет): первый мушел (1-12 лет) – детство, второй (13-24) – молодость, третий и четвертый (25-36 и 37-48) – зрелость, пятый (49-60) – старость. Переходные годы – *мушел жас* (год мушеля) – это 13-й, 25-й, 37-й, 49-й, 61-й и т.д. Эти годы считались опасными для жизни человека, так как переходы мифологически осмыслились как смерть в одном качестве и рождение в новом, и сопровождалась различными охранительными акциями. Как с рождением и смертью, так и с переходными годами были связаны серьезные обряды: обряд инициации (13-й год), обрядово оформленное прощание с ушедшей молодостью, ее оплакивание (песни «25»), вступление в период старости в 49 лет (подведение итогов, оценка прожитого). «Для прошедшего все мушели-ступени-круги жизни – это путь в Иной мир (*О дуние*), для закончившего одну из ступеней жизненного цикла – это

временное пребывание с возвратом в Этот мир (*Бу дүние*)», – пишет А.И.Мухамбетова.

В целом жизненный цикл не только регулирует социальную жизнь общества, но и определяет структуру его духовной культуры. Каждая возрастная группа осваивает свой пласт этой культуры, а каждому мушелю соответствует свой набор как обрядово-магических действий и жанров, так и необрядовых (образцов профессионального искусства). Так, рождение ребенка сопровождалось различными охранно-магическими акциями, празднованием *шілдехана* и *бесік той*, затем следовали сороковины (*қырқынан шығару*) и обряд обрезания пупа (*тұсау кесу*). Эти обряды проводились с заговорами, благопожеланиями. К жанрам первого мушеля относятся колыбельные песни и детский фольклор – песни-сказки, загадки, считалки, скороговорки и др.

Молодость – это различные игры, ритуальное качание на качелях парами (*алты бақан*), которое сопровождалось пением молодежных песен, шутивными состязаниями между юношами и девушками (*қайым-айтыс*). Свадебный обряд включал песни-прощания невесты (*сыңсу*), диалогичное пение девушек и юношей (*жар-жар*), обряд открывания лица невесты (*беташар*), которое проводилось акыном в музыкально-поэтической форме, состязание сватов внутри обряда «начало торжества» (*той бастар*). Гостей на свадьбе развлекали *салы* и *сері*, творчество которых (любовная лирика) и вне обряда отражало мир интересов молодежи.

Человеку зрелого возраста – возраста активной социальной жизни и участия во всех событиях рода – предназначено, по мнению исследователя, искусство акынов, ориентированное на социум, регулирование социальных взаимоотношений внутри этноса (*айтыс*). На опыт взрослого члена общества рассчитано и искусство *күйші* с его широчайшей проблематикой и большим диапазоном повествовательной части жанра (кюя) от мифологии до лирики.

Опыт старцев как в социально-политической, так и духовной жизни, отражается в искусстве *жырау*, в котором философское начало тесно переплетено с назидательно-морализаторским. Старость сопровождается песнями-размышлениями (*толғау*), песнями-назиданиями (*өсиет, нақыл сөз*), песнями-прощаниями, песнями о

смерти. Уход человека из жизни отмечался целым циклом похоронно-прощальных и похоронно-поминальных обрядов, в которых выделяются песни-сообщения о смерти (*естірту*), песни-плачи (*жоқтау*), песни-утешения (*көңіл айту, жұбату*). Близки песням похоронного обряда по содержанию и интонациям песни (жанры), обслуживающие особые пограничные отрезки времени: песни-плачи *сыңсу* невесты (ритуальная смерть, переход из рода в род), песни «25» («смерть» молодого человека, переход его в зрелую возрастную группу). А.Мухамбетова считает, что «вневременной» характер носит искусство *бақсы*, так как их деятельность ориентирована не на какой-либо определенный мушель в реальной жизни человека, а на мир духов, в принципе вневременной и по-особому контактирующий с миром людей, с миром текущего времени» (Мухамбетова А.И. 2002).

Таким образом, *жизненный цикл* казахов в соответствии с календарным циклом мушелей – основа жанровой системы традиционной казахской музыки в единстве фольклора и профессионального творчества, песенно-поэтической и инструментальной культуры. Основными же носителями музыкального искусства в традиционной культуре казахов были *бақсы* (шаманы), *жырау* и *жыршы* (творцы и исполнители эпической традиции), *ақын, сал* и *сері* (поэты-импровизаторы, творцы и исполнители песенной традиции), *күйші* (музыканты-инструменталисты). Они – *профессиональные* типы носителей казахской устнопоэтической и музыкальной культуры, и их принадлежность к профессиональной сфере, помимо всего прочего, определяется творческим синкрезисом – сочетанием авторства и исполнения с инструментальным сопровождением.

Наиболее древние из них – *бақсы-шаманы* и *акыны* (поэты и певцы-импровизаторы). Их возникновение и сложение Е.Турсынов связывает с эпохой формирования классовых отношений в древних кочевых обществах (Турсынов Е.Д. 1999). В этот период шло формирование специалистов – отправителей культовых обрядов и ритуальных церемоний. Если шаманы возникли на территории Казахстана в эпоху бронзы, а к I тысячелетию до н.э. тюрко-монгольские племена в древних китайских летописях уже характеризуются как «шаманисты», то тип акына сформировался к началу нашей эры.

Деятельность и шаманов, и акынов выросла из деятельности древних ритуальных посредников, которые еще ранее (на стадии мифологии) осуществляли связь между миром людей и миром сверхъестественных сил природы, между культурами и обрядами разных родов в составе племени. Позже, в эпоху тенгрианства и культа предков шаманы сформировались как специалисты в области магии: они стали посредниками между «этим» – земным, и «тем» миром – миром духов предков. Акыны же в период ранней государственности стали знатоками и отправителями межродовых (экзогамных) обрядов. Именно эта функция сыграла роль в том, что на более поздних этапах и вплоть до наших дней акыны руководили проведением важнейших ритуалов – брачного и похоронного.

Истоки музыкально-поэтического творчества баксы с древности и до начала XX века находятся в шаманском камлании (*бақсы ойнауы*), истоки искусства акынов с древних времен и до сегодняшнего дня – в ритуальном (музыкально-поэтическом) состязании – *айтыс*. Этот жанр уходит своими корнями в эпоху становления дуального общества с ритуально-враждебным отношением друг к другу (соперничество) двух фратрий. После его разложения традиция словесных поединков (ритуальной борьбы) продолжала бытовать между представителями различных родов, и до сих пор еще бытует в сфере традиционного искусства.

Древний синкретизм обоих типов налицо: *бақсы* – маг, врачеватель, предсказатель, поэт и музыкант; *акын* – отправитель обрядов (в том числе, родовых и семейно-бытовых), участник состязаний (представитель и защитник рода), поэт-импровизатор и исполнитель разножанрового песенного репертуара. Магическая практика шаманов определяется их «избранностью» духами-покровителями, дарующими им различные знания и умения, способность осуществлять связь с потусторонним миром. *Первый баксы* Коркут у казахов был также отцом музыкантов и создателем музыкального (смычкового) инструмента кобыз. Ритуальная практика акынов, вроде бы, немагична, скорее, – социальна. В то же время у казахов считалось, что победа акына в состязании, сулящая удачу всему роду, обеспечивается также особым покровительством и благорасположенностью духов предков

данного рода, а еще раньше – тотема (в период дуальной мифологии) (Турсунов Е.Д. 1999).

Деятельность *жырау* – творцов и исполнителей эпоса (*жыр*) также была связана с ритуалом: эпос у казахов и других тюрко-монгольских народов сложился на основе магического обряда восхваления (с целью задабривания, умилоствления) духов предков славных воинов рода. Этот обряд *военной магии* вырос в свою очередь из охотничьих ритуалов и из ритуальной практики посредников-жрецов, а *жырау* возникли в результате дальнейшей специализации в эпоху культа предков и военной демократии. Деятельность *жырау* также синкретична и многофункциональна. Это – древний тип певца-сказителя, в котором жреческие функции (отправитель военно-культурных ритуалов), дар провидца-прорицателя переплелись с более поздними военно-государственными функциями – полководца, воина-батыра, советника хана, мудрого народного наставника (Магауин М. 1970).

Собственно сказительство на фоне последних (военно-государственных) функций *жырау*, вероятно, переходит постепенно в руки *жырышы*. В творчестве же *жырау* ведущее место со временем занимают жанры философско-дидактической поэзии и музыки – так называемые малые формы эпической традиции: *толғау* (философские раздумья), *терме* и *желдірме* (назидательная музыкально-поэтическая тирада и речитация, свойственная также акынам), *мақтау* (ода), *осиет* (назидание), *мысал* (басня) и др. В отдельных регионах (берег Сырдарьи) вследствие активной деятельности арабо-мусульманских миссионеров (род *қожса* у казахов) и обучения казахов в медресе Самарканда и Бухары в творчество *жырау* проникают жанры восточной поэзии и музыки: *қисса-дастан* (поэма), *хиқая* и *мынажат* (повествования о жизни пророков), *рубаят* и *газал* (Байбосынова Ұ. 1998). Функции *жырау*, связанные со сферой военно-политической власти, начав зарождаться в эпоху ранней государственности и достигнув расцвета в классический период и эпоху казахских ханств, пошли на спад вместе с постепенным свертыванием военного быта, патриархально-родовых отношений и кочевого быта (историческое присоединение Казахстана к России на рубеже XVIII и XIX в.в.).

Также из военно-магической обрядности и культа военных предков выводит Е.Турсунов происхождение таких типов носите-

лей музыкально-поэтической традиции, как *сал* и *сері*. Их дальние «предки» – члены *ритуальных тайных союзов*, которые в эпоху классовообразования и выделения родоплеменной верхушки объединяли наиболее удачливых и знатных воинов – выходцев из среды кочевой аристократии (Турсынов Е.Д. 1999).

Тайные союзы, которые были в истории многих племен и народов мира, отличались своей, особой обрядностью, проводимой лишь в узком кругу привилегированных. Аристократизм и, в то же время, эксцентричность салов, их необычная манера одеваться, богемный образ жизни и вседозволенность в поведении связывается именно с ритуальной деятельностью тайных союзов, сопровождаемой мистическими действиями, пышностью и маскарадностью. Их членов, которые стояли выше родовых или племенных вождей и были «подлинными аристократами», отличали особая отвага в военных сражениях и – праздный образ жизни в мирное время. И хотя с развитием феодализма тайные общества постепенно разложились, в степи они трансформировались в сообщества странствующих поэтов-музыкантов *салов* и *сері*, которые существовали до начала XX века. Они обладали определенными социальными привилегиями и проводили время в пиршествах и увеселениях, собирая народ на свои представления и восхищая его разного рода искусствами: пением и игрой на музыкальных инструментах, пантомимой, фокусами, актерскими и цирковыми номерами.

Главных «затейников» этих празднеств – экстравагантных *салов* – обычно сопровождала целая артистическая свита, из которой особо выделялись *сері* (*серік* – спутник). Если *салы*, как отмечает Е.Турсынов, близки по своей сути членам тайных военных союзов древних племен, то *сері* – благородные рыцари степи, в творчестве которых большое место занимает любовная лирика, – напоминают, скорее, средневековых европейских трубадуров и труверов. В XIX веке названия *сал* и *сері* в казахском обществе идентифицируются, являются синонимами в выражении *сал-серілік* (обозначение образа жизни и творчества *салов* и *сері*), а сами *сал-сері* становятся ярчайшими представителями песенно-профессионального искусства.

К самым ранним историческим эпохам относят исследователи и происхождение музыкального творчества *күйші* – носителей

инструментальной традиции казахов. Об этом свидетельствует пласт так называемых древних *кюев-легенд*. Их сюжеты отражают мифологию казахов (кюю о Коркуте), их космогонические и космологические представления, древние верования и культы – тотемизм, шаманизм, культ предков (Раимбергенова С.Ш. 1993; Омарова Г.Н. 2009; Халтаева Л.А. 2015). Происхождение самих носителей инструментальной традиции кюйши было, по-видимому, более поздним по сравнению с древними носителями музыкально-поэтической традиции. На это указывает сам термин, к основе которого (например, *күй* – обозначение жанра) добавляется суффикс-окончание (-ші, -шы). Такое словообразование, отражающее дальнейшую специализацию в области традиционной культуры, характерно для обозначения всех поздних типов носителей культурных традиций казахов: *жыршы* (исполнитель эпоса), *әнші* (певец), *домбырашы* (домбрист), *сыңшы*, *жауырынышы* (гадатели).

Вместе с тем, *күй* – это синкретический жанр, в котором единое целое составляют устный рассказ («легенда») и собственно музыка. Синкретизм этот отражает и саму синкретическую природу бытования музыки, сфера которой, как и сфера духовного вообще, была не отделима от *ритуала* в древности, а в более позднее время – от быта (гостевой ритуал) и бытового *общения* как коммуникативного акта (Мухамбетова А.И. 2002). Формы исполнения кюев, в зависимости от соотношения музыки и рассказа, были разными. Самой ранней была, вероятно, музыкально-иллюстративная форма исполнения кюя, когда рассказ чередовался с игрой на музыкальном инструменте, т.е. музыка иллюстрировала текст. В древних кюях музыкальные эпизоды были часто звукоизобразительного характера: передавали различные звуки природы, голоса животных и птиц, топот копыт, человеческий плач, речь и т.д. Эта традиция восходит к магической роли музыки в охотничьих, шаманских ритуалах (призыв, умиловление духов природы, духов предков).

Как было уже сказано, инструментальное сопровождение пения как обязательный компонент исполнения присутствовало у всех профессиональных типов носителей музыкально-поэтической традиции. Так, шаманы и жырау пользовались кобызом – древним смыч-

ковым инструментом с двумя волосяными струнами, жырышы, салы и сери пели под аккомпанемент домбры – струнного инструмента.

В целом инструментальная музыка как самостоятельная область творчества выросла как из древней ритуально-магической практики, так и из функции сопровождения музыкально-поэтических жанров. Их органический синтез выразился в том, что в семантике и структуре инструментальной музыки ощущается связь как с поэтическими жанрами (заклинания баксы, эпическая поэзия, песня), так и с древними повествовательными жанрами (миф, легенда, быличка, устный рассказ – *эңгіме*). Поэтому по жанровым истокам среди кюев можно выделить шаманские (и, шире, мифологические), эпические, сказочно-легендарные, исторические, лирические и др.

Итак, нами сделан краткий обзор основных типов носителей профессиональной казахской музыки устной традиции. Это представители эпической традиции жырау и жырышы, песенно-поэтической – акыны, салы и сери, инструментальной – кюйши. Творчество баксы – казахских шаманов – относится по общепринятой классификации к обрядовому фольклору (Елеманова С.А. 2000). Однако, по нашему мнению, оно лежит на пограничье между обрядовым фольклором (песни баксы как одна из разновидностей заговоров-заклинаний) и профессиональной традицией (заклинания с кобызом как музыкально-поэтическое *творчество*, сохранившее свое ритуальное значение).

В заключении данного раздела представляем две Схемы (см. Приложение):

Схема 1 представляет собой самую общую ретроспективную картину зарождения и развития традиционного музыкального искусства. По нашему мнению, из древнего (первобытного) ритуально-магического комплекса выделяются на каком-то этапе различные виды магических обрядов, порождающие первичные обрядовые действия и древние жанры фольклора, в недрах которых вызревали: традиция ритуального посредничества и состязательности (предтеча акынской деятельности), шаманизм (лечебная и гадательная магическая функция баксы), инструментально-звукоподражательная традиция (из производственно-охотничьей магии), героический эпос и другие воинские ритуалы (из военной магии). Обрядовый и бытовой

фольклор породили в более поздние эпохи художественный фольклор, а затем – профессиональное искусство устной традиции, в котором мы выделяем, соответственно, три сферы: более раннюю по времени эпическую (ее создатели и исполнители жырау и жырышы), айтыс и песенную (акыны, салы и сери), инструментальную (кюйши).

Схема 2 отражает истоки и развитие песенно-поэтического творчества (вокальные и вокально-инструментальные жанры) и инструментально-«прозаического» творчества (кюй), в котором также, как доказано в работах А.Мухамбетовой и Б.Аманова, присутствует синкретизм музыки и слова («легенды» как прозаический жанр). В данной схеме мы попытались раскрыть многообразные связи, существующие между песенно-поэтическим обрядовым, бытовым, художественным фольклором и видами устно-профессионального искусства (эпического и песенного) с одной стороны, и между древними прозаическими жанрами (мифы, древние легенды, архаическая эпика), кюями-легендами (*аңыз күй*), эпическими кюями и авторской инструментальной традицией (лирические кюй) – с другой.

Объективно не имея возможности отобразить хронологию видов и жанров музыкального фольклора и искусства, мы показали лишь самую общую тенденцию их «появления» (раньше-позже): так, например, обрядовый фольклор сформировался, естественно, раньше бытового; традиция состязательности появилась еще в недрах первобытного общества (Е.Турсынов), но само искусство айтыса и тартыса, тем не менее, возникло много позже, и т.д. С другой стороны, виды и жанры традиционной поэзии и музыки в кочевом обществе были поразительно живучи и устойчивы, и сохраняли свое значение на протяжении веков: как было уже сказано, фольклор как синхронный пласт культуры дошел в своем живом виде вплоть до XX века.

Естественно также и то, что вокальное и инструментальное начала взаимовлияли, что выражается в том, что атрибутом профессионализма вокальных жанров у казахов выступал и выступает струнный инструмент (кобыз, домбра), то есть эти жанры – именно вокально-инструментальные. В свою очередь магические обряды, шаманские песнопения и эпическая традиция сыграли свою роль в

формировании образности и языка инструментальной музыки. Это также по возможности отразилось в схеме.

Казахская музыкальная культура относится, безусловно, к типу «восточных» культур. С культурами Востока ее роднит прежде всего *бесписьменность, монодийность* (как тип музыкального мышления) и *импровизационность*. Импровизационность в музыкальной культуре казахов раскрывается на разных уровнях:

1) Вследствие включенности искусства в ритуал или быт ситуация «исполнитель-слушатель» могла возникнуть в любой момент бытового или ритуального общения людей. Привычный сакральный настрой души (связь с предками-арухами, Тенгри – небом, Аллахом) обеспечивала мгновенные переходы исполнителя и слушателей от житейской суеты к самым высоким мыслям и эмоциям (Мухамбетова А.И. 2002).

2) Владение искусством импровизации как неременным требованием к профессионалу выражается в способности сиюминутного отклика на то или иное событие, мысль, эмоцию, через музыкально-поэтическое или инструментальное искусство в айтысе, эпических жанрах, песнях или кюях.

3) Способность с первого раза запомнить песню или кюй с одного прослушивания рождает в последующем исполнении их другими музыкантами естественную многовариантность данного «опуса» и раскрывает саму импровизационную природу творчества.

Говоря вообще о функционировании традиционного искусства, нужно сказать, что в своем творчестве казахские певцы и кюйши воплощали «принцип универсальной всеобщности» (Нурланова К.Ш. 1993), владея всем духовным и гуманитарным комплексом знаний кочевого общества. Глубокие познания в области мифологии, генеалогии, шариата, истории, права, и, конечно, всей обрядности и обрядовых песенно-поэтических жанров, позволяли передавать им в опозитивированной форме весь комплекс форм общественного сознания.

Литература

1. Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов //Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 67-92.

2. Турсынов Е. Возникновение баксы, акынов, сери и жырау. – Астана: ИКФ Фолиант, 1999.
3. Магауин М. Кобыз и копые. – Алма-Ата, 1970.
4. Байбосынова Ұ. Сыр бойы ахун-жыраулардың шығармашылығының шығыстық поэзия жанрлары //Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий (Материалы международной конференции, посвященной 175-летию Курмангазы, Алматы, 9-11 ноября 1998 г.) -Алматы: Дайк-Пресс, 1998. – С. 126-135.
5. Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев): Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993.
6. Омарова Г.Н. Кобызовая традиция //Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. – С.11-150.
7. Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2015.
8. Мухамбетова А.И. Казахский кюй (очерки истории, теории, эстетики). – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
9. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000.
10. Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов //Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алма-Ата, 1993. – С.208-263.

РАЗДЕЛ 2 МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

2.1 Специфика казахского фольклора и классификация фольклорных жанров

Как мы уже говорили в предыдущем разделе, фольклор – это коллективное художественное творчество народа. В нем отражается его трудовая жизнь, мировоззрение (в т.ч. религиозные воззрения), законы общественной жизни, этические и эстетические идеалы. Но есть некоторые отличия в том, что есть *фольклор* в оседло-земледельческих культурах, и кочевых, скотоводческих. В оседлых культурах, особенно на капиталистической стадии развития, существует довольно резкое расслоение общества на классы, сословия, людей физического труда (крестьяне, рабочие) и людей умственного труда. Первые создают фольклор (коллективное народное творчество), вторые – профессиональное искусство (индивидуально-авторское творчество). Поэтому в этих культурах понятие фольклор (крестьянский, городской) смыкается с понятием народное искусство. Кочевым же культурам не было свойственно четкое разделение общественных сфер (экономика, политика, идеология, искусство), как и не существовала классово дифференцированная стратификация общества – кочевое общество в этом смысле было более однородным (см. Тему 1.4) и весьма демократичным¹¹.

В первую очередь нужно определиться с функциями традиционных обрядов, то есть понять, каково их назначение, какую роль в казахском традиционном обществе играли в целом традиции и обряды, а именно с ними тесно связан фольклор как народное поэтическое и музыкальное творчество.

Если сформулировать коротко, то в казахской традиционной культуре *традиции, обряды и ритуалы регулировали саму жизнь*

¹¹ Поэтому, когда говорят, например, «казахские *народные* музыкальные инструменты», возникает вопрос: «А были *ненародные* инструменты?». То есть понятия «*қазақ халық аспаптары*» или «*қазақ халық әншілері*» можно употреблять без слова *халық* (народный) – или употреблять для уточнения слово *ұлттық* (национальный). Музыкальные же инструменты внутри культуры делятся лишь на фольклорные (прикладные, бытовые) и профессиональные.

общества, создавая нравственные законы, мораль и даже право. В связи с этим, скажем, что, конечно, на разных этапах истории существовали, *государственная законность* и право («Ясса» Чингисхана, «Жеті жарғы» хана Тауке» и др.), но они действовали на самом высоком уровне – уровне государственной политики. Повседневная же жизнь общества регулировалась *самим обществом* посредством сложившихся традиций, обычаев и обрядов. Для примера – в современном обществе все стороны жизни регулируются государством и государственными законами, правовыми институтами. Есть и исполнительные органы, которые следят за соблюдением законов жизни общества. Но даже самые суровые законы при передовой демократической или, наоборот, авторитарной власти, не могут через правовые институты и контролирующие (либо карающие) органы победить пороки современного индустриального общества – бедность, сиротство (и детей, и стариков), преступность (в т.ч. коррупцию), наркоманию, пьянство и т.п.

Конечно, социальное расслоение общества и, следовательно, социальное неравенство (бедные, богатые) были всегда в любом обществе, но при кочевом образе жизни и соответствующей структуре общества это определенным образом вуалировалось *родственно-родовыми отношениями*. Так, например, в традиционном казахском обществе существовал такой вид благотворительности как *жылу* (каз. *жылу* – теплеть, тепло), то есть «помощь людям, оказавшимся в тяжелом материальном положении (джут, падёж скота, пожар, потеря имущества, большой долг и т. п.). Помощь оказывалась родственниками, близкими соседями, земляками в виде денег, вещей, скота. Жылу собиралась по решению аксакалов или авторитетных людей» (Казахстан. Национальная энциклопедия, 2005).

Известный в традиционной культуре казахов закон амангерства (вдова становится супругой другого родственника, например, старшего или младшего брата умершего мужа) исключал вдовство и сиротства детей. Понятие «круглый сирота», хотя и существовало, не предполагало заброшенности, одиночества, человек не оставался в роду без средств существования. В фольклоре сиротство и одиночество связывалось с социальными катастрофами, в частности, войнами, когда могли истребить или взять в плен весь род (очень часто

повествуется в легендах о том, что из плененного рода остался один мальчик), и тогда возникало чувство одиночества, хаоса, нарушения гармонии и Космоса. Одинокая старость связывалась с отсутствием детей и имела более глубокого последствия – прерывания преемственной линии в роду, что тоже воспринималось огромной трагедией. Однако одинокие старики в условиях большой (родовой) патриархальной семьи, а тем более, при живых детях – явление невозможное в рамках традиционной законности и морали. Наконец, в традиционном обществе не было тюрем – преступников наказывали, но не физически, а морально и материально. Достаточно было общественного осуждения и наложения осязаемого штрафа, чтобы отбить охоту воровать, насилловать, убивать (убивали только на войне, очень редко убийства происходили в мирной жизни и судились они, как и бракоразводные процессы, на самых высоких уровнях власти и судейства).

Итак, традиции, обычаи, обряды, различные ритуальные действия, которыми была пронизана вся жизнь казахского традиционного общества упорядочивали, регламентируя саму жизнь этого общества, и устанавливали определенные нормы (и даже законы) поведения и морали всех членов этого общества *сверху донизу*. В связи с огромной ролью именно обрядового фольклора в казахской традиционной музыке, следует прежде всего пояснить, что обряд – это «совокупность действий (установленных обычаем или ритуалом), в которых воплощаются какие-нибудь религиозные представления, бытовые традиции» (Словарь Ожегова). Можно также сказать, что обряд – это «традиционные действия, сопровождающие важные моменты жизни человеческого коллектива. Обряды, связанные с рождением, свадьбой, смертью... называются семейными; сельскохозяйственные и другие обряды – календарными» (БСЭ).

В целом древние культы, верования, обряды и вся традиционная культура «закреплялись исторически и передавались из поколения в поколение в форме народных традиций, норм поведения, общественных идеалов, обобщались в фольклоре и произведениях творчества, а также в предметах материальной культуры, становились неотъемлемой частью сознания, формировали мировосприятие, социальные

вкусы, менталитет и своеобразие национальной культуры», – пишет исследователь-культуролог С.Акатай (Акатаев С.Н. 1993).

Соответственно, фольклор (фольклорные жанры) с его функцией устно-поэтического и устно-музыкального сопровождения обрядов являлся их органической, неотъемлемой частью. Как правило, вне обрядов и ритуалов фольклорные жанры не исполнялись, поэтому мы говорим, что они имели прикладное значение. Таким образом, суммируя все сказанное, вынесем следующее определение: *Фольклор в кочевом обществе – не сколько «народное творчество» (творчество определенного класса или сословия), сколько синхронный пласт культуры, который дошел до наших дней без существенной трансформации как коллективное, прикладное художественное творчество всего народа – в рамках обрядово-ритуальной практики и быта.*

Классификацию казахского фольклора возможно показать в следующей таблице:

Ф О Л Ь К Л О Р					
Обрядовые жанры			Бытовые жанры		
Обрядность жизненного цикла (жанры, сопровождающ. рождение, свадьбу, похороны)	Ритуально-магическая обрядность (заговоры, заклинания, шаманские песни)	Календарная обрядность (песни мусульманского поста <i>ораз</i> , новогодние песни)	Детский фольклор (детские игры и песни, песни для детей колыбельные)	Молодежный фольклор (молодежные песни и игры)	Народно-песенное и инструментальное творчество (фольклор)
<i>Бата</i> (благословления); <i>сыңсу</i> , <i>арыз өлең</i> , <i>қоштасу</i> (девичьи прощальные), <i>жар-жар</i> , <i>тойбастар</i> , <i>беташар</i> ; <i>жоқтау</i> , <i>дауыс</i> , <i>естірту</i> , <i>қоңіл айту</i> , <i>жұбату</i> (похороны.)	<i>Арбау</i> , <i>бәдік</i> , <i>күләпсан</i> (заговоры и заклинания болезней, природных сил); <i>бақсы сарыны</i> , <i>арбауы</i> , <i>жын шақыруы</i> (шаманские песнопения)	<i>Жарапазан</i> или <i>жарамазан</i> (сахар); <i>наурыз өлең</i> (новогодние песни)	<i>Ертегі өлең</i> (песни-сказки), <i>мысал өлең</i> (песни-басни), <i>жұмбақ өлең</i> (песни-загадки), <i>жаңылтпаш</i> (скороговорки), <i>өтірік</i> (небылицы) и пр. <i>бесік жыр</i> ы или <i>әлді</i> (колыбельн.)	<i>Ойын-сауық өлеңдері</i> (игро-вые, развле-кат. песни), <i>қайым өлең</i> или <i>қайым айттыс</i> (песен-но-поэтич. состязания между девушкой и парнем)	<i>Қара өлең</i> (бытовые состязат. песни, народ-но-песенная лирика), <i>тарихи өлеңдер</i> , <i>күйлер</i> (исторические песни и кюи).

Как видно из таблицы, пласт собственно фольклорных песенных жанров в казахской музыке подразделяется на 2 большие группы: I – обрядовые жанры: 1) песни (*өлең*) обрядов жизненного цикла (*рождение, свадьба, похороны*), 2) ритуально-магические и шаманские (заговоры и заклинания *бадік, күләпсан, арбау* и *бақы сарыны*), 3) календарные песни (песни мусульманского поста ораза – *жарапазан, сахар*; новогодние – *наурыз өлең*); II – бытовые жанры: 1) детский фольклор (песни детей и песни для детей), 2) молодежные песни и игры, 3) *қара өлең* (народно-песенная лирика), легендарно-исторические песни и кюи.

Самой древней из обрядовой практики является ритуально-магическая обрядность (заговоры, заклинания и выросшие из них шаманские песнопения). Как было показано в предыдущей главе (см. Схему I в Приложении) из ритуально-магической обрядности выросли все виды обрядов и обрядовый фольклор. Но самой большой и самой «разработанной», систематизированной частью Обрядового фольклора у казахов является семейно-обрядовый цикл или Обрядность жизненного цикла (рождение, свадьба, похороны). Обрядность же, связанная с трудовыми процессами, здесь не представлена. Почему? Ответ на этот вопрос, как мы уже показали в предыдущем разделе пособия (см. Тему 1.5), содержится в работе казахстанского этномузыковед А.И.Мухамбетовой «Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов» (Мухамбетова А.И., 2002)

Из этой работы становится ясно, что истоки и ориентиры фольклора связаны в первую очередь с календарем культуры, а также с функциональным различием важнейших календарных циклов в культурах оседло-земледельческих и кочевых народов Евразии. Главным системообразующим фактором в определении типа фольклора является, как правило, *ритм трудовой деятельности*, который соответствует природно-космическим ритмам. Эти природно-космические ритмы и отражаются в календаре каждой культуры и цивилизации. Например, у европейских оседлых народов – это *земледельческий солнечный годовой календарь*, с которым тесно связан их *производственный* (сельско-хозяйственный) цикл, породивший т.н. трудовые песни. Каков же производственный цикл у кочевников и как это отражается в их календаре?

А.И. Мухамбетова говорит, что основу жизнеобеспечения у кочевников составлял производственный цикл, который заметно отличался от производственного цикла земледельцев. У земледельцев цель производства – получение урожая, который возможно вырастить за год: весной посеять, осенью собрать, зимой подготовить все для следующего посева. Эти работы и составляют производственный цикл земледельца, который по времени равен году, т.е. это – *годовой или солнечно-календарный цикл*, когда за год (365 дней) Земля делает один оборот вокруг Солнца. Поэтому в производственной деятельности для оседлых народов важны вехи «весеннее и осеннее равноденствие», «зимнее и летнее солнцестояние», которые являлись ориентирами в сезонных хозяйственных работах. Недаром в древних верованиях оседлых народов очень сильны культ солнца, культ плодородия, а система жанров в фольклоре подчинена годовому циклу. Например, календарная обрядность у русского народа отразилась в песенном фольклоре в следующем цикле трудовых песен: «колядки» (новогодние песни, исполнялись в ознаменование зимнего солнцестояния), «веснянки» (песни-заклички, которые распевались с наступлением весны, в день весеннего равноденствия), «купальские обряды и песни» (исполнялись летом на празднике Ивана Купалы – день летнего солнцестояния и самой короткой ночи), «жнивные песни» (исполнялись осенью во время сбора урожая, после осеннего равноденствия).

У кочевников годовой цикл тоже имел значение: существовала сезонная приуроченность года (*қыстау, көктеу, жайлау, күзеу*), который, правда, делился по существу на 2 периода: холодный и теплый. Это было связано с отгонным кочевьем – перегоном скота (иногда на сотни километров) на летние пастбища и обратно. Но производственный цикл кочевников не составляет всего лишь один год: за год невозможно вырастить и получить готовое к употреблению взрослое животное – основной продукт питания. Поэтому годовой календарь не имел у кочевников такого исключительного значения, как у земледельцев, для которых было жизненно важно каждое время года, каждый месяц. Кочевники же не считали с таким пристрастием месяцы, а тем более, дни (например, наши бабушки и дедушки не знали дней

своего рождения). Значит, они жили раньше по другому календарю, по «большому времени», по другой системе отсчета времени.

Конечно, кочевники знали, когда в течение года, и в какой месяц весны начинается окот у скота, когда нужно стричь овец, когда нужно двигаться в сторону кочевья, и т.д. Они наблюдали за движением солнца, луны и других звезд и ориентировались в звездном небе не хуже, чем современные астрономы, а, может быть, даже лучше, потому что это было жизненно необходимо. Так, каждый чабан знал, что Полярная звезда всегда неподвижно стоит на севере, почему ее и называли *Темір қазық* (железный кол) и ориентировались по сторонам света; по Плеядам (*Үрке*) исчисляли все 12 лунных месяцев; по появлению Венеры (*Таңшолпан*) на небе определяли наступление рассвета и погоду на этот день; с восходом Сириуса (*Сүмбіле*) в конце августа-начале сентября связывали начало осени и похолодание, по этой же звезде определяют начало стрижки ягнят, окота; по положению Большой медведицы (*Жеті қарақшы*) по отношению к Полярной звезде, а также по Млечному пути (*Құс жолы*) могли ориентироваться во времени, и т.д. Была и своя система – качественная, а не количественная в определении времени суток: так известно около двадцати названий промежутков времени суток (*мезгіл*) у кочевников, начиная от проблесков утренней зари (*таң қылаң беру*) до полночи (*түн ортасы*) и времени перед зарей (*таң қараңғысы түсу*). В своей работе “Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации” А.И. Мухамбетова приводит следующее высказывание русского ученого-этнографа А.Г. Левшина: “Зная положение и течение большей части светил небесных, киргиз (казах – А.М.) смело пускается в путь по степям, в которых нет ни дорог, ни тропинок и не только безошибочно достигает желаемой цели, но даже определяет на каждом шагу час или время, протекшее от начала ночи, и место, где застанет его утро. Таким же образом, смотря на солнце, назначает он, сколь давно показалось оно на горизонте и когда скроется. По сим замечаниям располагает он занятия свои, отдых, путешествия, остановки, выезды, свидания. Словом сказать, он смотрит на небо, как европеец на карманные часы” (Мухамбетова А.И. 2002).

Однако у кочевников счет времени по часам (времени суток) – это лишь *малый цикл*, по месяцам – это *средний цикл* (12 месяцев), а по

годам – *большой цикл времени*. Именно этот большой цикл, который образует 12-летний период *мушел*, занимал наиболее важное место и значение в жизни кочевника: он составлял *оптимальную временную координату производственного цикла* у кочевников. Система 12-летнего отсчета времени существует у всех кочевых народов Центральной Азии, и считается доказанным центрально-азиатское происхождение *12-летнего “животного” календаря*, который называют сейчас “восточным” или “китайским”. Известно, например, что у кочевников-монголов названия не только 12 годов большого цикла маркируются животными (*тышқан, сиыр, барыс, қоян, ұлу, жылан, жылқы, қой, мешін, тауық, ит, доңыз*), но и 12 месяцев (в такой же последовательности), и 12 часов, которые определялись у них по 12 сегментам юрты (Мухамбетова А.И. 2002). Но почему именно 12 лет составляет важнейший цикл времени у кочевников-скотоводов (важнейший, потому что имеет очень глубокую материальную основу, то есть связан с экономикой и хозяйством)?

Кочевники очень давно заметили влияние на Землю не только движения Солнца и Луны, но и Юпитера (*Есек қырған*), время обращения которого вокруг Солнца составляет 12 лет. Это также создает определенную повторяемость, т.е. цикличность во времени, которую и отражает животный календарь: через каждые 12 лет наступает год того или иного животного, несущего определенную, качественную характеристику времени – целого года. Поэтому какие-то годы считались у казахов благополучными (например, *жылқы, қой*), а какие-то – не очень (*жылан, қоян*), которые, чаще всего, чередовались. Это давало возможность вести определенную стратегию ведения хозяйства, с учетом благоприятных и неблагоприятных лет можно было планировать хозяйственную деятельность, которая была связана с длительным процессом выращивания скота, делать долгосрочные прогнозы погоды. “Без глубоких астрономических знаний невозможно было овладеть самим типом хозяйства” (Мухамбетова А.И. 2002), и эти знания и их применение в жизни отражается в такой системе летоисчисления, каким был мушел – 12-летний животный или *тенгрианский календарь*. Выше было показано, что этот календарь также влиял определенным образом на культуру, искусство (поэзию и музыку) и в целом, на менталитет нации.

Литература

1. Казахстан. Национальная энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005.
2. Акатаев С.Н. Мироззренческий синкретизм казахов. Вып.1. – Алматы, 1993.
3. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов //Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 67-92.
4. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации //Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 11-52.

2.2 Обрядность и фольклорные жанры жизненного цикла

Итак, мы выяснили, что фольклор земледельческих народов очень тесно связан с их годовым календарем, который отражает ритмы хозяйственной деятельности, обусловленные в свою очередь природно-космическими ритмами. Год (12 месяцев) также имел определенное значение для хозяйственной деятельности кочевников, но гораздо меньшее, чем *мушел* (12 лет). То есть в фольклоре кочевников нет календарных дат и так называемых трудовых песен¹², сопровождающих те или иные обряды, связанные со скотоводческим трудом годового цикла (земледелием занимались большей частью в южных регионах).

Был отмечен также и второй важный момент, связанный с тем, что в культуре и фольклоре каждого народа кроме *производственного* цикла, связанного с календарем, важен *жизненный цикл* человека, который нашел отражение в семейно-обрядовом фольклоре (рождение, свадьба, похороны). Именно этот цикл у казахов, как было показано, очень тесно взаимодействует и соотносится с их календарем *мушел*: «И подобно тому, как семейно-обрядовый цикл аграрных народов оказался слитым с календарным циклом в один *годовой*, в культуре кочевников-казахов семейно-обрядовый цикл оказался столь же тесно переплетенным и слитым с циклом мушелей в один *жизненный*» (Мухамбетова А.И. 2002). Поэтому в традиционной культуре и фольклоре казахов именно жизненный цикл как цепочка 12-летних периодов *мушел* выдвигается на первое место.

Прежде чем подробнее остановиться на музыкально-поэтических жанрах обрядов жизненного цикла, дадим его более общую характеристику и постараемся взглянуть на этот цикл как некую систему, в единстве ее составляющих. Как известно, жизнь (рождение) и смерть в традиционной культуре кочевников-казахов осмыс-

¹² «Имеющийся в монографии Б.Г. Ермакова раздел «Трудовые песни» содержит не трудовые, а песни самых различных, часто назидательных жанров, в тексте которых есть упоминание о труде. Таким образом, фольклор, отражающий трудовую деятельность кочевников-скотоводов, не дает возможности вывести из него то, что можно было бы назвать «скотоводческим календарем», - пишет А. И. Мухамбетова (Мухамбетова А.И. 2002).

лялись как временный приход и уход человека: *өмірге келу, қайту*. Последнее (*қайту*) подразумевало не просто уход, а возвращение в Иной мир, откуда человек пришел, отсюда – поэтические клише в фольклорных жанрах жизненного цикла: *адам (адамдар) бұл өмірде қонақ екен* (человек на земле – гость), *жалған дүние, дүние шолақ* (бренность и быстротечность жизни, призрачность этого мира) и др. Поэтому приход (встреча) и уход (проводы) человека в этот мир осмыслились и обставлялись примерно одинаково. Рассмотрим с этой точки зрения важные моменты и ритуалы в родильном и похоронно-поминальном обрядах.

Современные исследователи-этнографы (см. Толеубаев А. 1991) обратили внимание на одинаковые временные рамки значимых обрядовых дат родильной и похоронной обрядности – 1-ый день, 3 дня, 7 дней, 40 дней, 1 год. Эти даты зеркально симметричны: 1-ый день как физический приход и уход человека, на 3-ий день (не позже) новорожденный получает имя и не позже 3-х дней тело покойного должно быть погребено (в некоторых регионах существует дата *үші* как первая дата прощально-поминального цикла); на 7-ой день проводится обряд «бесікке салу» (укладывание в колыбельку) и через 7 дней после смерти или похорон проводится *жетісі* (вторая дата прощания); 40 дней (сороковины – *қырқы*) как очень важная временная координата проводятся и в родильной, и прощально-поминальной обрядности (в западных регионах отмечается также 100 дней *жүзі*); примерно в год после рождения проводится обряд *тұсау кесер* (разрезание пуп) и справляется *жылы* (1 год) или *ас* в честь умершего.

Ученые считают, что здесь отразились в контексте анимизма и культа предков очень древние представления о том, что у человека не одна душа. Информаторы еще в прошлом веке говорили, что у казахов существовали представления о том, что у человека есть 3 «главные» души (*шыбын-жан* – душа-муха, которая улетает и прилетает во сне или во время сильной болезни; *ет-жан* – душа тела и *рухи-жан* – собственно дух или *құт* по-казахски). Существовали также представления о 9 душах: так, если *ет-жан* вылетала сразу после физической смерти и была связана с душой *тын* (дыхание, вздох)¹³,

¹³ По некоторым поверьям, тын окончательно покидала тело лишь на 3-ий день, почему нельзя хоронить покойника сразу.

то *сүне* и *құт* – на 7-ой или 9-ый день; до 40 или 49 дней землю покидают все остальные души, кроме последней – *жел-салқын*, которая улетает через год (Турсынов Е.Д. 2001).

В ряде традиционных культур существует также представления о физическом (и душевно-духовном) формировании человека еще в утробе матери: здесь также важны сроки – 7 дней (из пены образуется кровь), с 40-го дня начинается формирование тела младенца, которое заканчивается через 280-290 дней (10 лунных месяцев) – к сроку рождения. Противоположно этим процессам происходит физическое “расформирование” умершего – на 7-ой день выпадают волосы, на 40-ой день выпадают зубы и начинает отделяться мясо от костей, к концу года высыхают кости (Толеубаев А. 1991).

Видимо, зеркально-симметричны и процессы духовного формирования человека, которое происходит параллельно с физическим: выше мы описывали традиционные представления о постепенном выходе (уходе) душ умершего, которые также последовательно, вероятно, “внедряются” в формирующуюся сущность ребенка еще до рождения (во всяком случае, существуют поверья о том, что *құт* как божья благодать дается человеку уже вместе с жизнью плода). Поэтому обряды, которые проводятся после рождения ребенка, – это уже обряды “встречи” нового человека на земле (как гостя), и направлены они уже на благополучный исход 1-го года жизни, который является таким же “переходным” и таким же опасным, как и *мүшелі жас*. Видимо поэтому последующий *мүшелі жас* наступает в 13 лет (1+12) и далее в 25, 37, 49 лет.

О переходности первого года жизни говорит и такой общий для родильной и похоронной обрядности ритуал, как “шілдехана” (или “шілдеқүзет”), традиции которого особенно хорошо сохранились в восточных регионах Казахстана. Он заключается в том, что в первую ночь после рождения ребенка устраивается *шілдехана* с традиционным угощением. В юрту, где находится младенец, приглашается молодежь, и здесь до утра звучат пение, игра на музыкальных инструментах, проводятся музыкально-поэтические состязания. По поверьям, душу младенца в эту ночь нужно особенно заботливо сторожить (*шілдеқүзет*) от различных злых духов, которые могут ее украсть. Поэтому необходимо возжигать свечи *шамшырақ*, создавать

шум, петь и веселиться, так как всего этого не переносят зловредные существа (Абылқасымов Б. 1993). Точно так же в первую ночь после смерти или в ночь перед похоронами с зажженными свечами «сторожат» покойника: близкие родственники собираются с наступлением темноты на «қонақ асы» (локальные названия *шілдехана*, *шілдеқузет*, *кеңес*, *мәслихат*) и находятся в юрте с покойным до утра. В эту ночь, наоборот, соблюдается благоговейная тишина, ничто не должно нарушать покой умершего человека.

В центре же триады жизненного цикла стоит *свадебный обряд*. Этот обряд в традиционной культуре устанавливал законность и легитимность брачных уз, скрепивших союз двух молодых людей. Свадьба как важнейшая веха жизненного цикла меняет общественный статус человека, стоящего на пороге определенной физиологической и социальной зрелости. Создавая семью, человек становится полноправным, самостоятельным членом общества и напрямую выполняет свое главное предназначение – продолжение рода человеческого, как и продолжение своего рода. Поэтому свадебный обряд был ключевым как с точки зрения основ бытия (онтологии) и законов пребывания человека на земле, так и с точки зрения самого жизненного цикла, который осмысливался как реализация и выполнение самой «программы» человеческой жизни (рождение – пребывание – уход). Именно этот обряд, открывающий подступы к полнокровному человеческому существованию в зрелом возрасте (3-ий и 4-ый мушел), был главным событием на жизненном пути, черта которого подводилась по достижении 60 лет – *толық мушел* (пять 12-летних мушелей). По словам А.И. Мухамбетовой, *толық мушел* как космический 60-летний цикл с минимальной длительностью жизни человека «дает ему возможность достичь тех целей, ради которых он приходит на эту землю. В традиционной культуре казахов, отторгающей в силу кочевого образа жизни вещно-материальные аспекты бытия, эти цели – потомство и духовное совершенствование» (Мухамбетова А.И. 2002). На пути к этим целям как главнейшее и обязательное условие их выполнения (достижения) находился узаконивающий брачные узы *свадебный ритуал*.

2.2 §1 Обряды и жанры первого года жизни ребенка

Как мы уже отмечали, в 1-ый год жизни ребенка проводились такие важные даты, как *шілдехана* или *шілдетой*, имянаречение *ат қою* (первые 3 дня), *бесікке салу* (5-ый или 7-ой день), *қырқынан шығару* (40 дней) и *тұсау кесу* (около года). Все эти даты сопровождалось различными охранно-магическими ритуалами и благопожеланиями (*бата*). Так, в первые дни все, кто слышал радостную весть желали «*Бауы берік болсын!*» (Крепкой пуповины!). С благопожеланием, благодарностью или надеждой давали и имя ребенку: пусть будет счастливым (Бакыт, Нұршагүл), щедрым (Жомарт); дарованный Богом (Құдайберген, Тәңірберген), с надеждой, что следующий будет мальчик (Ұлбосын, Ұлтуар, Ұлжан), и т.д. Считалось, что в первые дни нельзя оставлять младенца одного (особенно в темноте), пространство вокруг матери и ребенка должно быть освещено, наполнено звуками. Поэтому по ночам горели свечи (огонь наделялся особыми охранными функциями), не смолкали голоса и музыка.

После того, как отпадала пуповина, ребенка можно было укладывать в колыбельку (*бесік*), которую обычно приносили родственницы со стороны роженицы (*төркіні, баланың нағашы әжұрты*). Ритуалом руководила уважаемая женщина, которая стелила принесенную пожилыми женщинами простынку (она могла быть символически перешита из рубашки старейшины-аксакала – с пожеланием ребенку долголетия). Проводились ритуалы *тыштырма* (насыпание через нижнее отверстие бесика сладостей и их раздача с пожеланием благополучия и богатства), *бесікті аластау* (окуривание с целью отпугнуть нечистые силы и сбросить от сглаза, порчи):

*Алас, алас, баладан алас,
Иесі келді, пәледен қаи!
Алас ал, пәл алас,
Көзі жаманның көзінен алас,
Тілі жаманның тілінен алас,
Қырық қабырғасынан алас,
Отыз омыртқасынан алас...*

Перед укладыванием ребенка с различными благопожеланиями *бата*, в бесик кроме постельных принадлежностей также клали и символические предметы: мальчикам – *шапан*, *тон*, *кебенек* (верхняя одежда), *жүген*, *қамшы* (узда, плеть), девочкам – зеркало, расческу, ножницы. В качестве оберегов на стену вешали чучело совы, на колыбельку подвязывали когти и перья филина, волчьи зубы, когти, лоскутки волчьей шкуры.

Самым значимым в родильном цикле является обряд *қырқынан шығару* в связи с представлениями об особо опасном периоде жизни ребенка до 40 дней (*шілде*). Считалось, что эти 40 дней ребенок находится на пограничье между Тем и Этим миром (*О дүние, Бұ дүние*), так как его душа еще не преодолела опасный рубеж. Поэтому ребенка никому не показывали, разными способами предохраняли от злых сил, порчи и сглаза. До сороковин старались не стричь волосы и ногти (или тщательно их прятать); младенец носил *ит-көйлек*¹⁴ («собачья рубашка») простого туникообразного кроя, которую нигде не подшивали и не украшали (Толеубаев А. 1991, Шаханова Н. 1998).

Обряд *қырқынан шығару*, который проводился обычно в кругу родственников, сопровождался угощением – готовилось мясо, жарились лепешки и баурсаки (обряд *иіс шығару* как угощение духов предков-аруахов). С ребенка торжественно снимали *ит-көйлек* и проводили символический обряд купания, первой стрижки волос (утробные волосы *қарын шаши*) и ногтей. При этом волосы тщательно собирали и прятали, часть заворачивали в кусочек ткани и как *тұмарша* (оберег) подшивали под воротник или правую плечевую часть одежды; ногти тщательно закапывали в укромное место. В *ит-көйлек* заворачивали сласти, привязывали к шее собаки (обряд возвращения ит-көйлек собаке). Дети со смехом гонялись за ней, снимали рубашку, а сладости делили между собой.

¹⁴ Собака у казахов считается сильным, стойким и живучим животным, дающим крепкое потомство – есть выражения «ит жанды» или «ит кырық жанды» (у собаки сорок душ). Эти сильные качества животного по законам контактной магии должны были передаваться ребенку, поэтому ит-көйлек нашивали сначала на голову собаки (Толеубаев А. 1991). О тотемной сущности и мифологическом образе хтонической собаки, охраняющей подземный мир (мир мертвых), говорит С.Кондыбай (Кондыбай С. 2005).

Для нас в *қырқынан шығару* важен обряд купания в воде *шілде су*¹⁵, поскольку именно во время купания произносились *тілек*, *бата* (*Отыз омыртқаң жылдам бекісін, қырық қабырғаң жылдам қатсын! Анаңның гана емес, Адамның ұлы бол! Өмірге келген періште, мына кең дүниеге құт әкел! Жұртыңа сүйкімді, туысыңа жағымды бол! Өмірің ұзақ болып, үбірлі-шүбірлі бол! Бәйдібек ата мен Домалақ ана аруақтары жебең жүрсін! и т.д.*). Так, во время купания (которое совершала, как правило, старшая или самая достойная из женщин) в воду клали 40 или 41 *құмалақ* (бараний помет), такое же количество асыков для мальчиков или монет, серебряных колец, мелких украшений для девочек и, наливая 40 ложек воды, произносили различные пожелания. Затем одна из женщин постригала ребенку волосы, другая – ногти, одевали его в красивую детскую одежду и передавали в руки матери.

Почему было важно именно купание (погружение в воду и извлечение ребенка из воды) как обязательный ритуал? Ответ на этот вопрос мы можем получить, помимо всего прочего, и из содержания легенд древних кюев *аңыз күй* (о них подробнее в следующем разделе). В частности, ученые, исследовавшие большое количество кюев-легенд об утонувших детях или детенышах зверей (С. Раимбергенова), делают вывод о том, что именно вода (водоемы) является границей двух миров – Среднего и Нижнего. Поэтому, проходя через нее как через опасное пограничье, персонажи легенд «теряют» своих детей (детенышей) и оплакивают их (*кюи-жоқтау*)... Видимо, поэтому в обряде *қырқынан шығару* символом благополучного перехода через опасный период (рубеж) и является обязательное купание ребенка в воде *шілде су*, произнесение над ним *бата* и последующее «вытаскивание из воды» как вхождение ребенка в Этот мир (стрижка волос и ногтей, одевание «человеческой одежды» вместо ит-көйлек). Такая трактовка этого обряда находит подтверждение и в обычае первого «выхода в свет» матери с ребенком после 40 дней: они должны были обойти все дома в ауле (по некоторым данным, это должно

¹⁵ В Южном Казахстане *шілде су* – вода, в которой купают сразу после рождения. При этом емкость для купания называлась *итаяқ* (собачья посуда) (Құдайбергенова А., Бекбалақ Қ. 2005).

быть 40 домов), где с новым человеком знакомятся как с новым членом рода (*таньсу, көрісу*)...

Еще один важный обряд первого года жизни ребенка – *тұсау кесу*. Он также имел глубокий смысл, ведь недаром и в современности он обязательно проводится. Как было сказано, 1-ый год жизни приравнивался *мүшелі жас* и считался переходным, потенциально опасным. Поэтому по окончании этого года, когда ребенок, к тому же, уже начинал ходить (делал свои первые шаги), и совершался обряд разрезания пут. В связи с представлениями о переходе интересен сохранившийся в некоторых областях следующий обычай: прежде чем разрезать ребенку путы, его пропускали между ног старой женщины. Это воспринималось как символическое рождение, появление на свет (*көктен жер бетіне келу* – приход с небес на землю). И, встав на эту землю двумя ногами, человек теперь должен пойти по ней, и такому его утверждению придавался не только физический смысл, но и духовный – об этом говорит вся символика обряда.

Торжество по случаю разрезания пут годовалому ребенку отмечалось широко: если сороковины *қырықынан шығару* проводилось в кругу близких родственников (в основном, женщин), то *тұсау кесу* мог совершаться при большом скоплении народа, и в нем могли принимать участие и взрослые, и дети. Сам обряд заключается в следующем: ребенка ставят на землю и перевязывают (спутывают) его ножки черно-белой веревочкой *ала жіп*. При попытке пойти, веревку между ног перерезают ножницами или острым ножом со словами

*Қаз-қаз, балам, қаз балам,
Қадам бассаң, мәз болам,
Күрмеуіңді шешейін,
Тұсауыңды кесейін.*

(Примерный перевод:
*Стой крепко на ногах, мое дитя,
Порадуй первыми шагами,
Развязав заплетенные ножки,
Я разрезаю твои путы)*

Как правило, почетная обязанность разрезания *баланың тұсауын кесу* поручается человеку, который отличается не только живостью, физической сноровкой, но и своими моральными качествами, умом, талантом и т.п. (чтобы эти качества передались ребенку). После этого ребенка подхватывают с двух сторон за руки (иногда это делают дети-подростки) и бегут вперед. Здесь, конечно, над ребенком обязательно совершается *шашу* – осыпание сладостями, которые всеми присутствующими радостно подхватываются, подбираются (*шашу* воспринимается как дар и возможность каждому испытать такое же счастье, как на этом празднике).

В целом весьма символичным является в этом обряде не только само действие – освобождение от пут, благословение на начало земного Пути ребенка. Сама черно-белая веревочка *ала жіп*, которая опутывает ножки ребенка, воплощает переплетение светлого и темного как два жизненных начала, которые всегда будут сопровождать человека. И если в этом обряде веревка перерезается как акт раскрепощения и начала жизни, то в похоронном обряде *ала жіп*, наоборот, накидывается на умершего (перекидывается через его тело), «замкнув» таким образом его пребывание на земле.

2.2 §2 Обряды и жанры свадебного цикла

Институт брака и семьи в традиционных культурах имел огромное значение как основа, норма законного существования человеческого сообщества (социума) на всех этапах его истории. Как было сказано выше, в обрядах жизненного цикла казахов свадебная обрядность занимает центральное место и является одной из самых древних (наряду с родильной и похоронной обрядностью). И также издревле казахи соблюдают в брачных отношениях принцип экзогамии, в частности, запрет (табу) на браки в пределах одного рода *ру*¹⁶, что объясняется жизнью в условиях *родовой общины*, которая у кочевников выполняла во все времена функцию циклического воспроизводства как материальной, так и духовной жизни общества.

¹⁶ По крайней мере, запрещаются браки с родственниками до седьмого колена как по отцовской, так и по материнской линии.

Традиционный свадебный обряд казахов состоял из 2 частей – *сватовства и свадьбы*¹⁷. Сама свадьба также подразделяется на 2 части, которые разнятся по ритуальному содержанию, определяемому четкими временными и пространственными рамками: собственно свадьбе *Үйлену той* или *Келін түсіру* в роду (ауле) жениха предшествует обряд проводов невесты *Қыз ұзату* в роду (ауле) невесты.

Официальное сватовство (*құда түсу*) как отдельный обряд совершалось также не сразу, а после предварительных переговоров: для этого к родителям невесты сторона жениха отправляла специального представителя – посыльного (*жаушы, хабаршы, бітімші* или *бәтуашы*), который должен был произвести своего рода «разведку боем» относительно возможности брачного союза. Во время пребывания его в ауле, обычно за накрытым дастарханом (*жаушы* встречали как почетного гостя) велась неспешная беседа, в процессе которой и та, и другая сторона имела возможность составить полное представление о *тегі* (происхождении противоположного рода, его шежире и достойных представителях), настоящих отпрысках рода и семьи, их материальном положении и достатке, степени соответствия друг другу будущих супругов и т.п.

В последующем за этим акте – собственно сватовстве – важно отметить обряд поедания ритуальной пищи, которая называлась *құйрық-бауыр*: *құйрық* (курдюк) – символ достатка, богатства; *бауыр* (печень, родня) – символ породнения. Если сговор считался состоявшимся, хозяева прежде чем подавать сватам главное угощение – мясо (обязательно с бараньей головой для *бас құда*) – приносили чашу с тонко нарезанными кусочками печени и курдюка и проводили обряд *асату* (принятие пищи с рук угощающего): молодухи с песнями, шутками обходили с чашей сватов-*құда* и потчевали их этим особым ритуальным блюдом (*құйрық-бауыр*), означая, впрочем, не только символическое, но и вполне *легитимное скрепление* договора о браке, имеющего юридическое значение (Шаханова Н. 1998). В

¹⁷ В этнографической литературе называют разные составные части свадебного комплекса от 4 (предварительные переговоры, сватовство *құда түсу*, досвадебные визиты жениха *ұрын бару*, собственно свадьба – см. Шаханова Н., 1998) до 7 («жеті той») у казахов Мангышлака – см. Карутц Р., 1910).

целом, хотя сватовство сопровождалось часто смехом, шутками над сватами (оборотная сторона ритуальной вражды двух родов), именно во время сватовства определялись серьезные и весьма важные вопросы, касающиеся размера калыма, сроков его выплаты, а отсюда – примерных сроков свадьбы. Уже во время сватовства могли проходить различные обрядово-ритуальные состязания представителей двух родов, в том числе, – творческие (различные *айтысы* и *тартысы* как песенно-поэтические и инструментальные состязания). В некоторых областях после официального сватовства и одаривания сватов сторона невесты могла также нанести ответный визит в аул жениха со своими подарками (*киім беру*).

Как правило, выплата калыма совершалась не сразу (его сроки могли растянуться на год и даже несколько лет), но жених, после получения родителями невесты половины или большей части калыма¹⁸, мог теперь «тайно» посещать невесту – *ұрын бару* или *ұрын той*. Определение этого периода (или, вернее, события) словом *той* как *первый визит* жениха в аул невесты – неслучайно. Это весьма значимый акт, к которому сторона жениха должна была основательно подготовиться как в материальном, так и моральном плане. По своей же ритуально-обрядовой стороне это событие не уступает самой свадьбе *Қыз ұзату*, которая считается в свадебном цикле наиболее ритуализированной. Во-первых, во время *ұрын бару* как жених (*күеужігіт*), так и невеста (*қалыңдық*), имели возможность познакомиться друг с другом более или менее близко, и для этого у них было достаточно времени. Во-вторых, этот «романтический» период свадебного цикла представляется весьма важным с точки зрения некоторого узаконения отношений между помолвленными молодыми людьми. В этнографической литературе дореволюционного периода есть свидетельства примеров расторжения предварительного сговора о браке именно после *ұрын бару* (то есть еще до свадьбы) по разным причинам. Конечно, это случалось нечасто, но именно *обрядово оформленное* поведение всех участников *ұрын той* давало возмож-

¹⁸ В некоторых регионах, например, на Алтае или Баян-Өлгийском крае (на территории Монголии), родители невесты могли еще до *ұрын бару* доставить в аул к будущему мужу не только *киім*, но также и приданое невесты.

ность упорядочить, урегулировать социальные роли и личностные взаимоотношения брачующихся в контексте родовой этносоциальной структуры казахского общества.

Несмотря на то, что посещение женихом невесты было официальным и он не должен был показываться на глаза родным невесты, об этом событии знал весь аул, и в различные обряды *ұрын бару* вовлекалось довольно много народа. А если жених и невеста были из состоятельных семей, то само действие на самом деле превращалось в той. То, что во всех регионах ключевые моменты *ұрын тоя* не сильно различаются, свидетельствует о его древней и устойчивой ритуальной основе. Так, ключевыми моментами здесь являются: «разрешение» родителей на посещение (благодаря посланным ценным подаркам *ілу* от жениха через его друзей); обряд «кызқашар» или «тартыс» – ритуальная борьба за невесту, которая должна было обязательно закончиться «перетягиванием» невесты на сторону жениха; после этого обряда жених получал право на первое свидание¹⁹ и последующие встречи; посредничество взрослых женщин рода (жеңгелер и др.) между невестой и женихом, которых жених также щедро одаривал за весь процесс знакомства с невестой (*қол ұстатар, шап сипатар, көрпе қимылдатар, ит ырылдатар, кемпір өлді* и др.).

Как жених, так и сопровождающая его свита, должны были выдержать все «испытания» во время нахождения на территории пока еще чужого рода, и в ответ на все каверзы и преграды на пути к цели (добиться встречи с невестой) должны откупаться. При этом молодые люди стремились не ударить в грязь лицом и при таких обстоятельствах, когда нужно было проявить смекалку, силу и ловкость, защитить честь своего рода в различных спортивных состязаниях и музыкально-поэтических импровизациях (*қайым-айтыс* и др.), устраиваемых на специальной вечеринке для молодежи в предназначенной для этого юрте. В эту же юрту (*болыс үй*) приходит и будущая невеста, которую с наступлением ночи молодые люди должны были препроводить на первое свидание с женихом, чаще всего, в

¹⁹ В этнографической литературе есть свидетельста обряда *отқа май құю* (поливание в огонь масла как «угощение» духов предков), которое совершается не только невестой в доме жениха, но и женихом, переступившем впервые порог юрты родителей невесты именно во время *ұрын бару*.

дом ее родителей. Именно этот момент *ұрын бару* представляется уже первым этапом того же самого «переходного» («пограничного», «порогового») состояния невесты в свадебной обрядности, которое наблюдается и в родильной, и похоронно-поминальной обрядности. Так, например, невеста не принимает участие в увеселениях, лицо ее закрыто покрывалом (*шымылдық*), а в некоторых областях отвоёванную в поединке невесту после «кызқашар» («тартыс») доставляют в дом ее родителей, завернув в ковер или кошму; присутствующие при этом девушки и женщины причитают и пытаются ее «отбить».

Но самой важной частью в смысле значимости и сакральности обрядового комплекса в свадебном цикле является, как мы уже говорили, *Қыз ұзату* – проводы девушки-невесты. Сваты *құдалар* на свадьбу в аул невесты прибывали относительно большой группой, в составе которой – не только родственники и друзья жениха, но и лучшие представители рода (старейшины-аксакалы, акыны, жырау-жыршы, палуаны, наездники и т.д.), которые принимали участие во всех праздничных спортивных и творческих соревнованиях родов, проводимых на больших казахских тоях (*бәйге, күрес, көкпар, жамбы ату, айтыс, тартыс* и др.). Как правило, сваты привозят с собой одного “лишнего” барана *белсене* в западных областях, в восточных – *өлі-тірі* (мертвый-живой), который закалывается в юрте одного из близких сородичей невесты. Хозяин юрты готовит угощение и зовет на него, как правило, молодежь, но невеста ни в коем случае не должна есть мясо этого барана. В этнографической литературе этот акт трактуется как жертвоприношение, предназначенное “живым” (присутствующим) и “мертвым” (духам предков *аруақтар* рода невесты). Возможно, это так, но здесь обращает на себя особое внимание, во-первых, необычное и весьма символичное, на наш взгляд, название жертвенного животного; во-вторых, – вышеуказанное табу (запрет) для невесты не есть это мясо. То есть, поскольку знак “мертвый-живой” (*өлі-тірі*) пронизывает в целом всю свадьбу, то, вероятно, животное здесь воплощает саму невесту, которая и есть одновременно “умирающая” и “оживающая” ипостась. Об этом свидетельствуют соответствующие обряды и фольклорные жанры всей свадебной церемонии. Примечательно в этом смысле и то, что в некоторых западных областях обряд «тартыс» (как борьба за невесту

двумя противоположными силами) повторялся и на самой свадьбе в ауле невесты – перед законной брачной ночью, уже в специальной юрте для молодых.

Как известно, во время *ұзату* тоя исполняются песни-плачи невесты (сыңсу в восточных и *арыз өлең* в западных регионах), которые называются “прощальными”. Невеста на самом деле прощается в первую очередь с родителями и родными, но содержание песен очень глубоко, и это действительно плачи. Конечно, дело здесь не в социальных факторах (раннее замужество, неравный брак, вторая или третья жена, “нелюбимый” или “старый” муж и пр.), так как и при счастливом и желанном браке девушка была обязана “плакать”. То есть это – ритуальный плач, автором текста и мелодии (*сарын*) которого выступала сама невеста. В фольклорных экспедициях прошлого века было собрано очень много образцов девичьих прощальных *сыңсу*, *көрісу*, *қоштасу*, *амандасу* и т.п. Исследователи этих фольклорных образцов обратили внимание на их полное сходство с поминально-похоронными жанрами (*жоқтау* и др.) в отношении поэтики и музыкального языка (Кокумбаева Б. 1989). Поэтому семантическая тождественность свадебного и похоронного обрядов (прощание и оплакивание), как и соответствующих их жанров (прощальные песни и песни об утратах), позволяет сделать вывод о том, что девушка-невеста в своем ауле на *Ұзату* той *символически переживает двойную «смерть»*: а) в качестве члена своего рода, с соответствующим переходом в другой род и другое Пространство, б) в качестве члена своей (добрачной) возрастной категории, с соответствующим переходом в другой мушель и другое Время²⁰. Так, в некоторых восточных областях еще до свадьбы невеста объезжала всю округу и прощалась со своими сородичами с песнями *қоштасу* (*көрісу*, *танысу*).

Аналогичным жанром невесты являются и песни-плачи *сыңсу* или *арыз өлең* (дословно песня-жалоба), а также *көрісу*, в которых

²⁰ У мальчиков переход во второй мушель знаменовался обрядом “атқа мінгізу” (торжественный обряд посадки 13-летнего мальчика в полном боевом снаряжении на коня); переход в третий мушель (зрелости), по видимому, также сопровождался соответствующим обрядом, а его реликтом являются песни “25”, которые являются песнями-прощания с молодостью.

девушки обращались чаще всего к своим родителям и другим близким родственникам²¹ (см. №№1-4 в Нотном приложении). Полные ярких эпитетов и поэтических метафор, эти песни свидетельствуют о необычайном богатстве и образности традиционного мышления. Так, покидая «этот» мир – мир семьи и родной земли, девушка оплакивает себя как уходящую в мир «иной»:

*Ұзатқан өлгенменен бірдей дейді,
Аз(а)еке-ау, хош аман бол, дүние салдым.*

Вспоминая беззаботную жизнь в доме родителей, девушка ассоциирует себя с ягненком (жеребенком), ручной птицей (*асыранды қаз*)

*Қой ішінде қозы едім,
Жылқы ішінде құлын ем.
Жан әке, сенің қолыңда
Асыранды қаз едім*

и, перешагивая порог (*босаға* как один из ярких поэтических метафор *сыңсу*), «садится на коня» (*боз ат* или *қара жорға* – лошади бледной или черной масти), отправляясь в инобытие, неизвестный мир, чужбину (*түз, жат ел*). Таким образом, являясь непосредственным проявлением творческого гения народа, девичьи прощальные песни стали, в то же время, благодатной почвой для такого значимого в казахской песенной культуре жанра, как *қара өлең* (бытовые песни и народно-песенная лирика).

В ауле невесты наряду с *сыңсу* и другими прощальными песнями исполнялся и такой важнейший жанр свадебной обрядности, как *жар-жар* (в некоторых восточных областях также *аужар*, *бике-ау*, *үкі-ау*)²². Это диалоговая песня между юношей как представителем

²¹ Интересно, что в ответ на плач-жалобу невесты ее мать, отец, брат, сноха и др. также могли ответить ей в песенно-поэтической форме. Есть достаточно много подобных образцов под названием «Шешесінің кызына айтқаны», «Інісінің айтқаны», «Жеңгесінің айтқаны» и т.п.

²² *Жар* – многозначное слово, переводимое как возлюбленный (-ая), суженый (-ая), невеста (жених), супруг (супруга); соответственно, *жар-жар* подразумевает единство 2-х начал – мужского и женского. *Бике* (*бике-ау*) – обращение к девушке или молодой женщине.

рода жениха, и девушкой как представительницей рода невесты. Поэтому *жар-жар* носит состязательный характер и часто квалифицируется как один из видов *айтыса*. Однако это – обрядовый, то есть приуроченный или “прикладной” айтыс, и его условные рамки predeterminedены как конкретным местом и временем исполнения, так и конкретной тематикой (судьба девушки-невесты). Отличие *жар-жар* от айтысных жанров состоит и в том, что он мог исполняться не только сольно, но и коллективно (фольклорно-хоровое или антифонное пение) – группой девушек (невеста с подругами и родственницами) с одной стороны, и группой молодых людей (жених с друзьями и родственниками) – с другой; каждая группа поочередно исполняла свои куплеты, которые контрастировали друг другу по настроению и музыкально-поэтическому содержанию.

Таким образом, диалоговое пение *жар-жар* воплощает, по мнению фольклористов, символическую борьбу Жизни и Смерти, мужского и женского начал (Кузбакова Г.Ж. 2007). Выражается это, с одной стороны, в стремлении утешить, а также *оживить* и *возродить* невесту в новом качестве (мужской жар-жар), и в горестном *оплакивании* невесты как покойной (женский жар-жар), – с другой. Соответственно, *жар-жар*’ы разнятся по характеру и средствам музыкальной выразительности: мужской – приподнято-торжественный, бодрый, иногда шуточный; женский – проникновенно-печальный, напоминающий жалобу (плач) *сыңсу*. То есть, если женский жар-жар²³ обращен, как бы, в прошлое и примыкает к прощальным песням невесты, то мужской – в будущее, и звучит как «предтеча» такого жанра, как *беташар* (открывание лица невесты), который будет исполняться в ауле жениха на *Үйлену той* (См. примеры *жар-жар* №№5,6 в Нотном приложении).

Параллели свадебной обрядности *Қыз ұзату* с похоронной наблюдаются также и в заключительных церемониях, когда перед отъездом в аул жениха невеста обходит все дома (выше мы говорили, что этот обряд мог совершаться до тоя) и прощается с сородичами, как уже указывалось, в музыкально-поэтической форме *көрісу*, *амандасу*, *таньысу*, *қоштасу* и др. В некоторых областях невесту усажи-

²³ Б. Уахатов указывает на устойчивочть припевных слов *жар-жар* в мужских песнях и замену их на *үкі-ау*, *жұртым-ай*, *сылқым-ай* в женских.

вали при этом на белую кошму, а также обносили вокруг ее головы блюдо с пищей – тут налицо аналогии с проводами умершего (заворачивание в белую кошму и обнесение пищи с тем, чтобы *құт* семьи не ушел вместе с покойным). Весьма символична на проводах невесты также и смена головного убора девушки-невесты, маркирующая «переход» из одного возраста и социального статуса в другой. Так, девичью шапочку *тақия* (тюбетейка)²⁴ после *ұзату тоя* сменяет *жаулық*, а затем *саукеле* – конусообразный головной убор невесты, специально сшитый в честь свадебного ритуала; его она будет носить затем целый год после замужества. Этот *годовой* срок, опять-таки, уподобляется *мүшелі жас* новорожденного – как первый переходный год из «небытия» в «бытие», а сам головной убор (*саукеле*) при этом несет охранную функцию: об этом свидетельствует как его декор, в котором множество серебрянных украшений в качестве оберегов, так и сама форма – высокий конус (пирамида), осуществляющий связь с Верхним миром.

Итак, если «Қыз ұзату» проходит под знаком *әлі* (мертвый), то «Үйлену той» или «Келін түсіру» как последний в свадебном комплексе – под знаком *тірі* (живой). Здесь, в ауле жениха (или уже супруга) происходит знакомство с *келін* (сноха, невестка) как новым членом рода и «новорожденной» в семье мужа. Однако до этого обряда (обряд *беташар*) ее лицо должно быть закрыто: обязательной составной частью *саукеле* является легкая передняя занавеска *перде*, прикрывающее лицо (реликтом *перде*, безусловно, является современная свадебная фата невесты). До начала свадебного торжества происходит обряд встречи *келін* в доме родителей мужа, где она, преклонив колени, совершает обязательный обряд поливания масла в очаг – *отқа май құю* как знакомство и поклонение духам предков рода, в который женщина теперь входит как полноправный член этого рода, называя его отныне «своим» (*өз жұртым*)²⁵. Состоявшийся

²⁴ В материалах Т. Бекхожиной есть песня про шапочку «Такиямды алмашы» (Бекхожина Т. 1968).

²⁵ Несмотря на то, что братьев и сестер мужа замужняя женщина обозначает словом *қайын* (род мужа), то есть *қайынағам*, *қайынінім*, *қайынсіңілім* и т.п., родителей мужа она называет *Ата*, *Ене*. Свой же род после замужества становится для нее *төркін жұрт*.

таким образом акт возрождения «умершей» в своем роду девушки-невесты и ее появление (принятие) в новом Пространстве – важнейшая часть *үйлену тоя* как торжества в честь рождения отдельной семьи, отдельного очага и дома (*үй* – дом; *үйлену* – жениться).

Кульминацией свадьбы *үйлену* является обряд *беташар* – знакомство всего аула и всех собравшихся на той с невесткой *как новым членом рода*. Этот обряд проводил акын, который, как мы уже говорили в предыдущем разделе, руководил всеми значимыми для рода ритуалами. Собственно музыкально-поэтические жанры «Беташар и «Той бастар» (начало празднества) исполнялись и исполняются до сих пор с домбровым сопровождением, и несмотря на свою прикладную обрядовую функцию являются жанрами акынской устно-профессиональной традиции. В западных областях «Той бастар» могли исполнять и жырау, о чем свидетельствуют аудиозаписи эпической традиции западных регионов и материалы экспедиций прошлого века. Так, в 70-м году З.Жанузаковой и Б.Каракуловым был записан «Жыраудың той бастары» как поздравление, обращенное к девушке-невесте:

*Ай, қарындас, кетуге бет алыпсың,
Тойыңыз құтты болсын-ай, қарындасым...*

Если «Той бастар» содержит в себе поздравление, а иногда и оглашение (в музыкально-поэтической форме) программы тоя, то «Беташар» в виде развернутой музыкально-поэтической импровизации состоит как правило из 3 частей: 1) собственно представление *келін* и ее *тегі* (род, семья, славные представители рода и т.п.), 2) наставления («идеальный образ» невестки, ее обязанности, взаимоотношения с родными мужа), 3) представление невесте старейшин рода (*ақсақалдар*), взрослых членов семьи и родственников мужа, которых молодая женщина приветствует, кланяясь (*іліп сәлем беру*) (Уахатов Б. 1974). «Беташар» чаще всего имеет тирадное строение с присущей этому строю 7-8-сложную структуру стиха *жыр* (См. №№7,8 в Нотном приложении).

Если «Беташар» – жанр сугубо свадебной обрядности, то «Той бастар» мог исполняться акыном на любых празднествах, в том чис-

ле, свадебных – и на *қыз ұзату*, и на *үйлену* тоях. Причем, кроме «Той бастар» как музыкально-поэтического жанра, исполняющегося, как было сказано, акыном в начале празднества, в ряде регионов Казахстана проводился (и до сих пор проводится) также и обряд *той бастар*. Специфика данного обряда заключается в том, что, как и у всех народов мира, в казахской свадьбе есть своя «величально-поздравительная» часть, которая проводится в конце свадебного застолья как своеобразное заключение и, в то же время, начало (той бастар). Данная диалектика связана с тем, что, заканчивая собственно пиршество, присутствующие «переходят» через обряд *той бастар* к началу следующего, «надбытийного» уровня свадьбы. То есть конец застолья венчается тем, что гости могут выразить свое отношение к событию, поздравить молодых и поблагодарить хозяев тоя, в шуточной форме выразив надежду получить подарок за *той бастар*. Однако делается это не через вербальную прозаическую речь, как на современной свадьбе (тосты и спичи во время самого застолья), а через музыкально-поэтическую *қара өлең* («простая песня», подробно о ней в подразделе «Бытовой фольклор»). Призыв к гостям начать *той бастар* может прозвучать от хозяев в простой, словесной форме²⁶ или музыкальной: начинает, как правило, «запевала» (солист), к которому присоединяется «хор» (группа поддержки, подхватывающая импровизированное пение):

*Той бастаңдар, құдалар, той бастаңдар
Тойың құтты болсын деп, дей бастаңдар...*

Или:

*Баста десең тойыңды Алжан бастар,
Жүйрік ат төрт аяғын көсіп тастар...*

(См. №№9,10 в Нотном приложении). Задав таким образом тон и подняв настроение присутствующим, хозяева ждут ответные «речи»,

²⁶ Так называемый *аулдың алты ауызы*: на просьбу исполнить *қонаққәде* (долг гостя по отношению к хозяевам) и начать *той бастар*, гости (сваты) отвечают: «Ауылдың алты ауызы бар емес пе?..» (В переносном смысле – «покажите нам пример, начнем с вас»).

то есть наступает очередь музыкально-поэтического приветствия, поздравления и «величания» со стороны гостей:

*Үйің ақ байланған бел жағына,
Жақсының жайын ілігер қармағына.
Тойларың құтты болсын, үй атасы,
Жас бота ойнақтасып жан-жағына.*

Иногда *той бастар* может вылиться в айтыс– шутовую перепалку-соствязание между сватами (*құдалармен айтысу*) или группами певцов с двух сторон. Занчивается все тем, что хозяева дарят всем подарки за участие в *той бастар*, который позволяет плавно перейти от массового, фольклорного музицирования к профессиональному. То есть эстафету тоя (не просто как развлекательного, но и *духовного* времяпровождения) принимают далее *акыны, әнші, күйші, жырау-жыршы* как носители собственно искусства, демонстрируемого здесь лучшими представителями обоих родов – и жениха, и невесты. Таким образом, *той бастар* как обряд имеет двойкий смысл: с одной стороны, это реальное завершение массового празднества и переход к восприятию «высоких» жанров искусства (сольной формы музицирования), с другой, – совмещение конца и начала по логике традиционного, циклического, понимания времени. Так, описывая обряд *той бастар*, А. Мухамбетова пишет: «**Конец** реального тоя **совмещается с началом** следующего, хоть и предпологаемого... Материализация виртуального тоя предопределена **циклическостью** реального времени, обязательно несущей повтор событий, в том числе и происходящего тоя» (Мухамбетова А.И. 2002).

2.2 §3 Обряды и жанры похоронно-поминального цикла

Как мы уже писали в начале подраздела, приход и уход (встреча и проводы) человека обставлялись примерно одинаково, то есть обряды первого года жизни ребенка и обряды погребения-проводов умершего в течение года зеркально симметричны – и по ритуально-смысловым, и по временным характеристикам. В целом все обряды жизненного цикла, включая свадебные, направлены на благополуч-

ный исход *переходных состояний* из одних пространственно-временных рамок в другие.

В традиции существовали различные визуальные и аудиальные знаки смерти, утраты. Похоронно-траурная «метка» была видна издалека: на длинном деревянном шесте (*сырық*) или на пике (*найза*) вывешивался через верх юрты стяг (*ту*), который по цвету соответствовал возрасту покойного: красный, если умерший был молодым, черный – средних лет, белый – пожилого возраста²⁷. Выражение скорби (*жылау, жоқтау*), соболезнования и сочувствия (*көңіл айту, тоқтам айту, жұбату*), оповещение о смерти (*естірту*) как древние музыкально-поэтические жанры казахского фольклора были звуковыми, коммуникативно-консонантными символами похоронной обрядности.

Особая дифференциация плачей-причетов, обозначаемых общим термином *дауыс* (голос, голосить), наблюдается в Жетису (Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары, 2005). Так, здесь к траурной юрте *қаралы үй* подходят обычно целой группой во главе с мужчинами, которые начинают голосить (*дауыс шығару*) со словами «Бауырым-ай» - Родной мой («Атам-ай», «Ботам-ай», «Құрбым-ай» и т.п. как обращение к умершему – родственнику, родителям, ребенку, другу). Снаружи дома пребывающих встречали (и до сих пор встречают) также мужчины – родственники покойного или покойной, плач *жылау* которых слышат женщины в юрте. Они подхватывают этот плач и также начинают голосить и причитать хором (*дауыс көтеру*), и их *жылау* переходит в *жоқтау* – бытовое песнопение-оплакивание, которое исполнялось женщинами из самого близкого окружения покойного – матерью, женой, сестрой, дочерью, снохой (см. №№11-13 в Нотном приложении). Схожее коллективное пение-плач бытовало и на западе Казахстана (Актобе), где сольная его форма называется *теріс өлең* (*теріс* – отрицательный; шиворот-навыворот; потусто-

²⁷ В центрально-казахстанских областях белый цвет соответствовал детскому возрасту, черный – преклонному; черно-белый – среднему (Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары, 2005). Траурным, помимо черного и белого, у казахов считался также и желтый цвет (вдова покрывала голову черным или желтым платком).

ронний; наоборот), демонстрирующей архаические представления о противоположности двух миров (живых и мертвых).

Как и в родильной обрядности, первая ночь в похоронном цикле называется *шілдекузет* (*шілдехана*), что связано с необходимостью *кузету* «сторожить», «бдить»: если для новорожденного есть опасность похищения его души вредоносными духами, то душа покойного еще не нашла свое пристанище, следовательно, не обрела покой. *Шілдекузет* начинается с заходом солнца и в этот вечер обязательным было проведение *қонақ асы* – угощения, на которое собираются близкие родственники. Однако они в данном случае не являются гостями: *қонақ асы* – трапеза в честь покойного, который уже покинул Этот мир, но, поскольку не предан земле, то, как бы, находится еще среди людей. Поэтому он получает в своем доме статус «временного» – гостя (*қонақ*)²⁸ и в последний раз «угощается», а родные имеют возможность проститься с ним, находясь всю ночь рядом во время *кузет*. Интересно, что в некоторых южных регионах по прибытии невесты в аул мужа, вечером, накануне тоя *келін түсіру* (до обряда «беташар») также проводился *қонақасы*, на которое приглашаются лишь близкие родственники и соседи. При этом лицо невесты еще занавешано *шымылдық*, что указывает на ее «временное», неопределенно-пограничное, состояние.

Ислам незначительно затронул обряды жизненного цикла и именно родильная и похоронно-поминальная обрядность вплоть до нашего времени остается у казахов традиционной. Так, в день похорон (*жерлеу*) придерживаются обычаев *сүйекке түсу* (ритуальное омывание), *жыртыс* (разрезание на лоскутки цельного куска ткани и раздача в дар как память об усопшем), *атасының киімі* (раздача одежды покойного пожилого возраста с пожеланиями прожить достойно до старости), *топырақ тастау* и др. Обряды же *пидия* (ислам. фидия) или *дауір, ысқат* как откуп от долгов или проступков покойного, *жаназ* (чтение заупокойной молитвы), *Құран, дұға оқыту* (чтение Корана, молитв) с участием мулл, как и обряд *неке*

²⁸ Недаром покойного помещали на правую сторону юрты (справа от *төр'а*), куда обычно усаживают и дочерей, которые также считаются у казахов *қонақ* – временными обитательницами отчего дома.

қию в свадебной обрядности, пришли в степь вместе с мусульманской религией.

По мнению известного ученого А.Толеубаева, традиционный похоронно-поминальный цикл казахов правильнее называть похоронно-прощальным, так как последующие после похорон даты *үші, жетісі, қырықы, жүзі, жылы* – это, скорее, этапы не поминовения усопшего, а именно проводов и прощания с ним (Толеубаев А.Т. 1991). Как было сказано, они связаны с поверьем о постепенном «уходе» души умершего, имеющей разные качества жизненной энергии (*тын, сүне, құт* и др.). И так как душа в течение сорока дней (*шілде*) еще «прилетает» к родному очагу, то до сороковин (*қырқы*) необходимо ночью освещать пространство юрты и «кормить» душу, и с этой целью родные покойного возжигали свечи *шырақ жағу*, ставили на порог *ақ* – молочную продукцию, в ночь с четверга на пятницу (у казахов четверг считается днем *аруахов*) жарили лепешки. В некоторых регионах сразу после смерти подвешивали 40 лепешек над входом в юрту. До 40 или 49 дней, а иногда и до года распевались плачи *жоқтау*, и не только в связи с тем, что в эти сроки продолжали прибывать люди с дальних мест. У казахов, как и у других тюркских народов, существовал обычай *тұл жасау* (*тұл* – символический образ покойного хозяина, перед которым его вдова и дочери причитали). Прибывающие же могли также в музыкально-поэтической форме выражать соболезнования, утешать (жанры *жұбату, көңіл айту*). В традиции немало примеров *жоқтау, дауыс айту* (Жетісу), *көріс* (Баян-Өлгей), *көңіл айту*, созданных и профессиональными акынами. В качестве примера приведем «Жамбылға көңіл айту» (Соболезнование Жамбылу по случаю смерти его сына Алгадая, погибшего на войне) акына Кенена:

О, Жәке, жүз жасаған ақынымсың,
Қайғырып Алгадайға жатырмысың?!
Сәулесін жүрегіңнің сөндірмеші,
Асқан ед ақындардан ақыл-күшің.
Не күшті, дүниеде – адам күшті,
Көрдіңіз бір жасырда талай істі.
Миуалы Отаныңның дарағы едің,
Жел соғып, бір бұтағың жерге түсті.

(Жетісу ақындарының жыр сарындары, 2008)

Сами сороковины *қырқы* старались отметить относительно широко, так как эта дата считалась (и до сих пор считается) весьма важной. Вероятно, это связано с представлениями о том, что в сорокодневный срок плоть умершего начинает усыхать (*адамның ет пен сүйегі ажырайды*), а душа обретает покой. В западных и некоторых восточных областях Казахстана отмечаются также 100 дней (*жүзі*): согласно этнографическим данным, здесь существовали представления о том, что через 99 дней дух (душа) покойного якобы прилетает к шаныраку родной юрты уже в облике *птицы* (Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары, 2005). И, наконец, последней прощальной датой являются *жылы* (*ас*) – годовые поминки, интерпретируемые как последний срок проводов покойного в мир Иной. При этом не всякая годовщина смерти (*жылы*) выливалась в *ас*, так как последнее подразумевало годовую тризну людей не только перешагнувших 60-летний *толық мүшел* (полный *мүшел* жизненного цикла – 5 *мүшелей* по 12 лет), но и выполнивших свою «программу» и жизненное предназначение. Тогда *ас* становился большим семейным или даже родовым событием – в случае, если это был старец, старейшина (*ақсақал*, оставивший после себя большое потомство) или выдающаяся личность. Так, в традиции сохранилась память об *ас*'ах ханов-правителей, славных воинов-батыров и полководцев, знаменитых людей, среди которых было немало имен биев, акынов (*сал, сері*), жырау-жыршы и кюйши.

Известный ученый, знаток не только казахского, но и древнетюркского фольклора Е.Турсынов, исследуя представления тюрков о девяти душах, которые выходят из тела покойного за 40 (49) дней, писал: «По прошествии же года со дня смерти в теле умершего остается лишь добрая душа (жел салкын), которая, однако, может озлобиться против своих сородичей, если те не устроят ей хорошего угощения и не повеселят ее. Поэтому во время тризны траур прекращается и начинается веселье, подогреваемое обильным угощением» (Турсынов Е.Д. 2001). Поэтому естественными и обязательными атрибутами *асов*, которые проводились в теплое время года на протяжении 3-7 дней, было большое скопление народа (приглашались представители всех родов, иногда даже разных племен и жузов), целые городища из юрт, *аламан бэйге* (скачки на большие расстоя-

ния), *күрес*-борьба палуанов, айтысы, тартысы и многие другие виды состязаний как демонстрация не только физической, но и духовной мощи народа. В историко-этнографических работах прошлых веков отмечалась огромная роль годовых тризн *ас* в жизни казахов: наряду с памятью, воздававшейся лучшим преставителям общества, во время *асов*, куда стекались все родовые правители, решались и важнейшие политические, экономические и другие вопросы, касающиеся всего сообщества.

В последний день *ас*'а проводился обряд *тұл жойылу* (*тұл қайыру*): в этот день в юрте покойного последний раз исполнялись плачи *жоқтау*²⁹, убирался *тұл* покойного в знак окончания траура (при этом вдова покойного снимала черный платок). Самыми же значимыми в контексте культа предков-аруахов были такие ритуалы, как разламывание пики покойного (*найза сындыру*) и приношение в жертву его коня³⁰ (*тұл атты құрбан ету*). И пика, и конь *ат* считались последними воплощениями души покойного, поэтому женщины, плача, не давали разломить пополам пику, прощались с конем и пели *жоқтау*. По некоторым представлениям, именно на этом коне, которого называли еще *қара жорға* («черный», то есть траурный иноходец), отправляется в последний путь душа покойного.

Таким образом, главенство семейной обрядности в казахском фольклоре определяется его тесной связью с 12-летним (тенгрианским) календарем *мүшел* и соответствующим ему жизненным циклом, в котором рождение, свадьба и похороны знаменуют важнейшие переходные этапы, ритуально оформляемые как «приход» (встреча нового человека в Этом мире), «апогей» (зрелость; символическая «смерть» девушки-невесты в одном и «рождение» в другом качестве) и «уход» (проводы человека в Иной мир).

²⁹ Е.Турсынов указывает на то, что именно во время тризн воинов-батыров для удовлетворения духа умершего акынами и жарау создавались также и хвалебные оды-*мақтау*, которые стали поэтической основой исторической песни и героического эпоса.

³⁰ Поскольку *тұл ат* (букв. «овдовевший» конь) предназначался для аса, ему сразу после похорон подрезали хвост в знак того, что им уже никто не должен пользоваться.

Литература

1. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы, 2002. - С. 67-92.
2. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. - Алматы: Дайк-ПРЕСС, 2001.
3. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. - Алматы: Гылым, 1991.
4. Абылқасымов Б. Телқоңыр (Қазақтың көне наным-сенімдеріне қатысты ғұрыптық фольклор). - Алматы: Атамұра - Қазақстан, 1993.
5. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки). - Алматы: Казахстан, 1998.
6. Кокумбаева Б. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты: Автореферат дис. ... канд. искус. - Ташкент, 1989.
7. Кузбакова Г. Ж. Ритмика казахского обрядового фольклора: Автореф. дис. ... канд. искус. - Алматы, 2007.
8. Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа // Музыказнание: сборник аспирантов и соискателей. - Выпуск 4. - Алма-Ата, 1968.
9. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы, 2002. - С. 11-52.
10. Кондыбай С. Казахская мифология /Краткий словарь. - Алматы: Издательство «Нурлы Алем», 2005.
11. Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары. 1-том: біртұтастығы мен ерекшелігі /Құраст. С. Әжіғали. - Алматы: «Арыс» баспасы, 2005. - С.202-225.
12. Жетісу ақындарының жыр сарындары / А. Әбдуали, М. Әбуғазы. - Алматы: Атамұра, 2008.
13. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. - Алматы: Дайк-Пресс, 2001.

2.3 Ритуально-магическая, календарная обрядность и их жанры

2.3 §1 Ритуально-магические обряды и жанры

У казахов до XX века сохранились жанры фольклора, связанные с очень древними магическими обрядами, которые как правило сопровождались определенными словесными текстами, формулами. К таковым относятся заговоры, заклинания *арбау*, *бәдік* и собственно заклинательные песни шаманов *бақсы сарыны*.

Самыми древними из перечисленных жанров являются *бәдік* (*күләпсан*) и *арбау*, которые можно назвать коллективными. Эти виды заговоров и заклинаний можно отнести к тому раннему периоду магической практики, когда каждый рядовой член коллектива (общины) знал способы нейтрализации, противостояния каким-то неблагоприятным для человека силам. То есть на этом этапе развития общества, соответствующего примерно этапу анимизма, *все* владели какими-то магическими средствами воздействия на силы природы, поскольку, во-первых, человек еще не отделял себя от окружающего мира и самой природы, во-вторых, магия входила в некий арсенал необходимых способов защиты от таящихся вокруг людей опасностей. Такая всеобщность магической практики (специализация здесь пока еще отсутствует) выдвигала коллективные формы магии, к которым и относится в первую очередь обряд и соответствующий ему жанр фольклора *бәдік* (на западе Казахстана его еще называли *күләпсан*).

Бәдік. В первую очередь словом *бәдік* обозначали одного из зловредных духов, который входил в тело домашних животных, скота, или даже человека. Этот дух вызывал болезни, чаще всего очевидные (видные невооруженным глазом), сопровождаемые высыпаниями, всякого рода болячками (краснуха, ветряная оспа, чесотка, лишай, фурункулы, сыпь и т.п. – *қызылша*, *шешек*, *қотыр*, *қарасан*, *қышыма* и т.п.) на теле как у людей, так и у скота. Кроме того, эти болезни сопровождались необычным поведением скота, например, кружением на одном месте (болезни *айналма*, *тентек* – вертячка),

также *бәдік* мог войти в тело вместе с укусом ядовитых насекомых. Считалось, что все эти виды болезни можно вылечить обрядом заклинания злого духа – налицо сохранившиеся анимистические представления. Этот обряд *заклинания*, а затем и сопровождающий его песенный жанр получил название *бәдік*, *күләпсан* (Абылқасымов Б. 1993) (См. №№14,15 в Нотном приложении). Ученый-филолог Б. Абылқасымов доказал также, что *күләпсан* (*гулофшон* тадж., *гулапсан* каракалп., также каз. *күл*, *күлап* – дифтерия, скарлатина и др.) – это региональное название *бәдік* у средне-азиатских народов (таджиков, узбеков, каракалпаков и др.), которое встречается также в западных регионах Казахстана.

В XIX в., по свидетельству очевидцев, обряд *бәдік* проходил следующим образом. Созывалась молодежь, парни и девушки, которые разделившись на две группы, должны были очень громко по очереди исполнять куплеты заклинательной песни. В основе этого лежит представление о том, что злые духи боятся шума, громкого пения и веселья (вспомним обряд *шілдеhana*). Цель обряда заключалась в том, чтобы заставить зловредного духа выйти из тела больного. Соответственно, заклинательный текст песни был направлен на *көшіру*, то есть на то, чтобы выйдя, дух “откочевал” подальше от этого места – в горы, леса, к звездам, родникам, деревьям, к различным диким животным (змея, волк, горный козел), отдаленным объектам или врагам, к нехорошим людям (хитрым, злым и пр.). Поэтому в этих песнях обязательно присутствует концовка-призыв “көш!” (откочуй, уйди прочь). Поочередное громкое и энергичное пение девушек и парней (при идентичном тексте здесь есть элемент соревновательности, но не соперничества, как в айтысе) носило заклинательный характер (Абылқасымов Б. 1993):

*Әу, бәдік, кетер болсаң тауларға көш,
Қызарған тау ішінде бауларға көш.
Таппасаң көшер жайлау мен айтайын,
Ат мініп арқырыған жасуларға көш.*

*Әу, бәдік, көшер болсаң қияға көш,
Қайымсыз қирап жатқан мияға көш.
Таппасаң көшер жайлау мен айтайын,
Жартасқа жалғыз салған ұяға көш.*

Или:

*Күләпсан, көшер болсаң, қалаға көш,
Қаланың іші толған шанаға көш...*

*Ай, гулап, көшер болсаң су сабырға,
Қалады көшкен жұртта құ қабырға...*

(из каракалпакского фольклора)

Таким образом, можно сделать вывод о том, что тексты магических заклинаний *бәдік* (*күләпсан*) дошли до наших дней, с одной стороны, как реликт коллективных форм магии, с другой – как жанр *обрядового айтыса* (*бәдік айтыс*), в котором присутствует элементы соревновательного пения.

Арбау. *Арбау* также можно отнести к разряду заклинаний. Но сюда можно добавить и определение “заговор”, “ворожба” как один из разновидностей той же самой вербальной магии – магии словесной, иногда музыкально-поэтической (шаманы распевали *арбау* и с музыкальным инструментом). Обряд магического заговора или заклинания мог совершать любой человек, при этом главное – произнесение поэтического текста, при помощи которого, как представлялось, возможно воздействовать на потусторонние силы. *Арбау* также связаны чаще всего с лечебной магией: так, широко бытовал, например, “кұрт шақыру” – заговор против зубной боли, заговоры против укуса ядовитых насекомых, змей, некоторых детских болезней, сибирской язвы. Приводя пример *арбау*, направленного на выведение (*қайтару*) из тела больного яда крупного паука *бүйі* (тарантул) со словом-обращением “шық” (выходи), Б. Уахатов пишет, что *арбау*-шы обращались при этом и к покровителю Камбару:

*Бүйі-бүйі, бүйі шық,
Бүйі иесі Қамбар шық!
Қамбар болсаң қалмай шық,
Тал төбедей таймай шық,
Май табаннан талмай шық!*

(Уахатов Б. 1974, из материалов А. Диваева)

При этом совершались и определенные действия – обряды, направленные на успешное лечение болезни. Например, при укусе змей место укуса обвязывали желтой, красной, зеленой нитками, в пиалу с водой клали овечий помет и, смешав его, обливали смесью юрту, кружились вокруг нее (Абылқасымов Б. 1993). В рамках шаманского ритуала *арбау* употреблялся для ворожбы духов диких зверей, змей-драконов (“Айдахар жыландардын арбауы”).

Вторая разновидность арбау связана с заклинанием природных стихий – верта, дождя, солнца. Так до наших дней у казахов сохранился обряд призывания дождя *тасаттық*, который под другими названиями существует у многих народов Центральной Азии. Этот обряд совершался с жертвоприношениями воде (на берегу водоемов воду обязательно окропляли кровью зарезанного здесь же жертвенного животного), или прибегали к помощи дождевого камня *жада тас*. В любом случае распевание заклинательных текстов *арбау* было частью данного обряда. Обращение к ветру, к солнцу выражалось с помощью обрядов и заклинания-арбау – “Күн жайлату” (Призывание солнца), “Жел шақыру” (Призывание ветра), “Бұлт шақыру” (Призывание туч):

*Кел, кел, кел бұлт,
Екі енеге тел бұлт.
Азыны қатты сулардан
Ширай соғып кел бұлт.
Шөптің басы жерлерден
Жүгіре соғып кел бұлт.
Қайың басын қайыра соқ,
Ариша басын айыра соқ,
Тобылғы басын толғай соқ,
Атан түйе жыға соқ,
Ат бауырынан өте соқ!*

(Абылқасымов Б. 1993)

Магическая основа данных обрядов постигается через сравнение их с другими, более поздними, например, “дұға”. Этот обряд совершается уже через обращение, чтение молитв, то есть посредством бога (Аллаха), тогда как в магических обрядах человек верует в свои собственные возможности воздействия на силы природы

Бақсы сарыны. Казахские бақсы специализировались главным образом на лечении людей, хотя могли проводить и обряды гадания, вещания (предсказания будущего). Их музыкально-поэтическое творчество было вплотную связано с ритуально-обрядовой практикой, и поэтому это творчество относится к фольклорной традиции. С другой стороны, прикладная роль музыки и поэзии в обряде призывания духов-помощников шамана не умаляет профессионального (в смысле мастерства) владения бақсы игрой на музыкальном инструменте, так же, как и владения очень высоким поэтическим и импровизаторским даром. Вспомним характеристику бақсы, данную Ч.Валихановым: «Шаман человек, одаренный волшебством и знанием выше других, он поэт, музыкант, прорицатель и вместе с тем врач» (Валиханов Ч.Ч. 1985).

Магическая функция поэзии и музыки возникла очень давно: об этом говорит и легенда о Коркуте у казахов, и шаманские легенды у многих народов Центральной Азии. Еще жрецы или ритуальные посредники древних эпох, совершая необходимые обряды во время охоты, произносили заклинания духам в особой – музыкально-поэтической – форме. В основе этого лежит вера в то, что духи любят слушать музыку и различные сюжетные повествования, и прежде чем выйти на охоту, необходимо было совершить обряд задабривания духов и тем самым обеспечить удачную охоту. Позже обычай призывания, заклинания духов в форме музыкально-поэтической импровизации проникает и в обряд лечебной магии бақсы.

Е.Турсынов, исследовавший генезис бақсы (бахши), обратился к этимологии этого слова, которое есть в языке различных тюркских и монгольских народов. Так у казахов это – шаман, у монголов – учитель, наставник, у уйгур – грамотный человек, у каракалпаков и туркмен – эпический певец (а также глава племени), у татар – провидец, у ногайцев – музыкант, мастер...

Отмечая самую главную – целительскую – функцию бақсы, Е.Турсынов пишет: «Камлая над больным, казахские шаманы в со-

провожении духов-помощников якобы объезжают этот и потусторонние миры, высматривая все закоулки этих миров». Исследователь обратил внимание на то, что казахские баксы не употребляют выражение «ауруды емдеу» («лечить больного»), а говорят («ауруды бағу»): в древнетюркском языке «бақ» – «глядеть», «внимательно смотреть», «обозревать», в казахском «бағу» – пасти, контролировать, наблюдать. Т.е. баксы *высматривают* с помощью духов средний, верхний, нижний миры, чтобы определить будущее, найти украденную душу, увидеть то, что скрыто от людей. Поэтому баксы могли и предсказать будущее (прорицательская функция), могли найти пропавшее животное, потерянную вещь, сказать, сколько человек проживет, и т.д.

Но большей частью к баксы обращались при тяжелых недугах, когда остальные народные лекари не могли справиться с болезнью. Они успешно лечили бесплодие, психические заболевания, даже эпилепсию, оспу, лихорадку, малярию. При всех тяжелых формах этих болезней считалось, что в человека вселился злой дух, или злыми духами украдена одна из душ человека. Поэтому сеанс баксы заключался либо в изгнании злого духа (например, если роды у женщины были тяжелыми или она долго не могла родить, то, значит, ею овладела *албасты*), либо – в отправлении шамана или его духов-помощников в подземный мир за украденной душой больного.

Шаманский дар, снизошедший к человеку свыше, подразумевал обязательное овладение искусством игры на кобызе, причем, сам процесс обучения этому совершался чудесным образом – во сне, во время шаманской болезни, когда духи склоняли избранника к шаманству и заставляли взять в руки отцовский или дедовской кобыз. Вот как сказано об этом в одной из призывных песен баксы:

*Қарағай қобыз қолға алдым,
Ақ жыландай толгандым,
Бұл қобызым сынбады,
Ғаріп жаным тынбады.
Он бесімде жабысты,
Жиырмада табысты,
Көнбес іске көндірді,
Құ ағашқа төндірді.*

В переводе А. Диваева –

Я взял в руки кобыз,
И, как змея водяная, извиваюсь.
Вот не ломается мой кобыз,
Не дает покоя бедной душе моей.
Пятнадцати лет он (джин) пристал ко мне,
Двадцати лет он подружился со мной.
Склонил меня к такому делу против воли,
Приковал он меня к высохшему дереву (к кобызу – Г.О.).
(Диваев А. 1899)

Значение музыкального инструмента раскрывается не только в том, что он сопровождал поэтические воззвания баксы; без него обряд лечения (либо гадания) мог не состояться вообще, так как, по шаманским представлениям казахов, именно кобыз со своим фантастическим, редкостным тембром должен был оказать магическое воздействие на потусторонние силы.

С точки зрения современных научных исследований функция музыкального в ритуале заключается в том, что игра на инструменте есть одно из «возбуждающих средств», нужное баксы для того, чтобы «перейти из нормального состояния в экстаз» (Кастанье Г. 1912). Исследователи шаманства у разных народов земного шара приходят к выводу о том, что музыка в шаманском обряде всемерно способствовала вхождению шамана в особое физическое состояние – транс. Это состояние, как показывают исследования, помогает шаману «включить», «задействовать» определенные участки коры головного мозга, чутко воспринимающие сигналы органов чувств, которые у шамана в данный момент предельно обострены, тогда как обычные для организма ощущения – боль, холод, жар – снимаются. Та особая концентрация шаманом своего внимания на подсознательных ощущениях, которая возможна при экстатическом возбуждении, позволяла, вероятно, почувствовать состояние больного (определить болезнь и возможность ее лечения), и местонахождение потерявшихся людей, животных, предугадать исход каких-либо событий и т.д. «Сами шаманы, естественно, думали иначе. Уловленные сознанием

ощущения представляли в традиционных образах, пронизывающих все миропонимание шамана. Сигналы органов чувств воспринимались как голоса духов, животных, растений», а музыкальный инструмент обладал чарующей, «волшебной» силой и считался иногда «одухотворенным существом» (Басилов В. 1984).

Сеанс бақсы начинался с игры на кобызе – все Большие шаманы, по словам Ч.Валиханова, использовали при камлании кобыз. Через игру на кобызе и песнопения *бақсы сарыны* (см. №16 в Нотном приложении) и которые насчитывали сотни строк, бақсы взывал к Коркуту, к святым, в том числе к мусульманским, к славным предкам (аруахам) своего племени, предкам шаманов своего рода, моля о помощи. Все больше и больше приходя в состояние экстаза, бақсы начинал наконец призывать своих духов-помощников (*жын, пері*) которых он называл по имени, и они могли прийти в обличье диких животных. Он просил их явиться, чтобы узнать причину болезни и отправиться за пропавшей душой больного:

<i>Қойқапта жатқан перілер,</i>	<i>Келші бері, Көкәман!</i>
<i>Мен шақырдым, келіңдер.</i>	<i>Ызғарыңнан қорқамын,</i>
<i>Бәрекелді, ерлерім,</i>	<i>Тоқсан тоғай қыдырған,</i>
<i>Тілегімді беріңдер.</i>	<i>Балағын шеңгел шалдырған,</i>
<i>Әскери ту дара Қарабас,</i>	<i>Келші бермен, жолбарысым,</i>
<i>Үйіріліп қонар аралас,</i>	<i>Жан аямас жолдасым.</i>
<i>Қобызыңды көтеріп,</i>	<i>Жазылмай қалса бағымым,</i>
<i>Қойқаптан келші, Шарабас...</i>	<i>Келмей ме менің намысым.</i>

Когда духи являлись, шаман-бақсы приказывал им действовать, или даже сам начинал, откинув кобыз, совершать кружение над больным, “взлетать”, вскакивать на коня (на верховое животное) и опускаться со своими духами в нижний мир, гнаться и бороться со злыми духами и т.д. В этот момент, как свидетельствуют очевидцы, бақсы, находясь в измененном состоянии сознания, когда физические ощущения отсутствуют, мог совершать чудеса: лизать раскаленное железо, ходить босиком по углям, вонзять в себя нож (крови при этом не было), и т.д. После всего этого он в изнеможении падал и лежал несколько мгновений без движения. Затем пробуждался, при-

ходил в себя, опять брал в руки кобыз и пел “отпускную песню” своим духам-помощникам. То есть в заключительных куплетах своего сарына бақсы благодарил духов за помощь, а также просил уйти их восвояси, собрав без остатка все свои «войска»:

Айналайын, дәулерім!
Айналайын, бектерім!
Бәрекелді, дәулерім!
Бәрекелді, бектерім!
Айдаушы қара айдап қайт!
Қол аяғын байлап қайт!
Шашау шығып қалмасын!
Барып алып жинап қайт! ...
Әскеріңді аралап,
Жаралы бірі қалмасын,
Тастамай бәрін алып қайт!

По окончании камлания бақсы говорил о том, что он узнал в результате общения с духами, и что нужно для лечения больного. Сеанс бақсы мог длиться не одну ночь, все зависело от тяжести заболевания.

Как известно, шаманская профессия (и не только у казахов) передавалась чаще всего по наследству, и это было связано с тем, что после смерти шамана его духи переходили к его младшему родственнику: сыну, внуку или правнуку. Иногда шаманский дар мог на время, как бы, исчезать в роду какого-то бақсы, а затем вновь возрождаться через поколения. Существовала так называемая шаманская болезнь, которая заключалась в том, что духи “приставали” к человеку и заставляли его заниматься шаманством, передавшемуся ему от предков. Есть много свидетельств того, как духи наказывали своего “избранника”, если он отказывался от предписанной ему шаманской деятельности, или вел себя недостойно.

2.3 §2 Календарные обряды и жанры

Как уже отмечалось, в фольклоре оседло-земледельческих народов календарная обрядность играет ведущую роль, так как она связана с годовым солнечным календарем и соответствующим про-

изводственным (сельскохозяйственным) циклом этих народов. У казахов, как и у других кочевых народов Центральной Азии, которые жили по 12-летнему животному календарю и занимались скотоводством, годовой цикл имел меньшее значение и почти не отразился в фольклоре (отсутствие так называемых «трудовых песен»). Поэтому в казахском фольклоре можно говорить только о некоторых, условно календарных жанрах, связанных с годовым циклом: это *наурыз өлең* (новогодние песни) и *жарапазан* или *жарамазан* (песни, исполняющиеся во время мусульманского поста ораза в месяц *рамазан*).

Наурыз өлең. Празднование Нового года (Наурыз) как *Ұлыстың ұлы күні* отмечали на казахской земле издревле. Согласно знатоку казахской философии и культуры, поэту Шакариму Кудайбердиеву название «Наурыз» пришло к нам из приграничных земледельческих оазисов, поскольку в кочевой тюркской среде первый день Нового года назывался «Ұлыс» (Токтабай А. 2005). Встреча, празднование Нового года у разных народов мира было как правило связано именно с движением Солнца, что нашло отражение в их календарях, ориентированных на зимнее и летнее солнцестояние, весеннее и осеннее равноденствие. У степных кочевых народов новые сезонные работы начинались после окончания зимы, когда холодный сезон менялся на теплый и нужно было перегонять скот с зимних стоянок (*қыстау*) на летние пастбища (*жайлау*). Как поется в *наурыз өлең (бата)* –

Жаз періште Әз кетті.

Әзден үркіп қар кетті.

Ақ қар, көк мұз жұтатқан

Наурыз келіп, жаз кірді.

(Токтабай А. 2005)

Но как и по каким признакам народ знал, что Наурыз, а вернее, Ұлыс наступает и нужно готовиться к его встрече, как значимого и большого (*ұлы*) события – *Ұлыстың ұлы күні*?

В традиционной культуре, в условиях отсутствия фиксированного цифрового (солнечного или лунного) календаря, именно астрономические наблюдения и знания, связанные с движением звезд (планет) и небесных объектов, позволяли точно вычислять не только смену годовых сезонов, но и месяцев, суток и даже часов. Казахстан-

ский ученый А. Токтабай, исследуя феномен Нового года «Ұлыс» у казахов, говорит о том, что его наступление, как и приход весеннего равноденствия, определялся по движению созвездия Плеяд (*Үркер*), которое в центральных регионах Казахстана можно увидеть на западном горизонте в момент солнечного заката (Токтабай А. 2005.)³¹. И также всем казахам было хорошо известно о том, что, когда *Үркер* располагается точно так же на восточном горизонте, это знаменует наступление холодов (осени); с наступлением зимы его можно увидеть в центре небосвода, в *чилля* же (то есть в *шілде* – 40 самых жарких дней лета) этого созвездия, ушедшего за горизонт, не видно совсем. То есть в жизни и годовом календаре кочевников роль созвездия Плеяд *Үркер* и даты его стыковок или слияния с Луной (*тоғыс*) была исключительной.

Также ученый, опираясь на труды А. Диваева, А. Байтурсынова, М. Дулатова, Дж. Кармышевой указывает на относительную дату наступления весны в разных регионах. Так, например, на юге (Сыр бойы) – это примерно период с 19 февраля по 20 марта и связывается он с таким явлением как «ұт» – лучи солнца начинают проникать в дверной проем юрты. В более северных же широтах бесповоротное наступление весны определяют, как уже указывалось выше, по Плеядам *Үркер* и их слиянию (*тоғысу*) с Луной именно в момент появления серпа нового месяца в первое новолуние нового года. Таким образом, в разных регионах Казахстана дата Нового года или Ұлыс – **не абсолютна**. Соответственно, на юге или юго-востоке *көрісу* как встреча родных, которые зиму переживали в своих аулах и не виде-

³¹ «Қазақстанның кейбір жерлерінде ғана, мәселен, Орталық өңірлерде осы кезде Үркердің кос жұлдызы, бұқаның мүйізі секілді, батқан күн жолының екі жағынан қылтып көрінді». По мнению ученого, среди наскальных рисунков на территории Казахстана можно увидеть изображения рогов Космического быка, держащего диск Солнца, что и является вероятным символом Нового года. Символика быка (бұқа, Көк бұқа – Синий бык), связанная также с плодородием, раскрывается в том, что на праздновании нового года в тайказанах не только готовилось «коллективное» наурыз көже, но и закалывался в качестве жертвенного животного в честь аруахов именно бык или самец-производитель другого скота. Также на могилах предков возжигались свечи-шамшырақ.

лись в течение всей зимы, происходило гораздо раньше (например, с прилетом первых птиц), чем в центральных или западных регионах с более суровым климатом.

В целом, как следует из контекста празднования Наурыза (или *Ұлыстың ұлы күні*) в традиционной культуре, он отмечался как Начало пробуждения природы, ее обновления, как праздник торжества «жизни» (весна, тепло) над «смертью» (зима, холод). То есть этот праздник был связан с культом Плодородия и культом Солнца (Кармышева Дж. 1986), и был актуален, как мы видим, не только для земледельческих культур, но и скотоводческих. Об этих культах свидетельствуют и мифологические представления казахов о *Қызыр ата*, который приходит на землю *в ночь на день весеннего равноденствия* и несет тепло и свет, а вместе с ним и *құт* (божья благодать, счастье, удача). Поэтому накануне, проводя в домах *аластау* (обряд очищения огнем) и выбрасывая хлам, старье, избавляясь от всего плохого («*Көш, Қайрақан, көш!*»), люди ночью бодрствовали, встречая и молясь *Қызыр ата*, а уже на рассвете старались не пропустить восход Нового солнца, Нового дня (наурыз) и поприветствовать его низким поклоном (*иіліп сәлем беру*). Веря в силу солнечной благодати «*құт*» в первые часы рассвета, казахи благодарили От ана (мать-огонь) и Ұмай ана (мать-землю), окропляя молоком (*ақ*) всё окружающее пространство. Примечательно было и то, что в первое утро Нового дня, особенно в земледельческих регионах, аульчане расчищали колодцы, высвобождали воду в водоемах и родниках, высаживали деревья. При этом также совершались обряды поклонения силам природы – *Күн* (Солнце), *Жер-Су* (Земля-Вода) со словами «*Армысың, қайырымды Күн ана!*», «*Кеудесі түкті Жер ана, құт дарыт, жарылқа!*». Эти обряды также сопровождались окроплением маслом и молоком (Токтабай А. 2005.).

Главным же приветствием на *Ұлыс* и *көрісу* было «*Мал-жан аман ба?*» (Жив ли скот и люди?). Интересно, что в этом приветствии благополучие скота стоит на первом месте, потому как, если все нормально со скотом, то и у людей все должно быть хорошо («*Малы күйлінің жаны түгел болады*»). Родственники, встречаясь после холодной зимы, обнимались, поздравляли и угощали друг друга «наурыз көже», которое варилось на бульоне оставшегося от *соғыма*

(зимнего запаса) мяса с добавлением различных круп. *Наурыз бата*, *наурыз өлең* воспринимались как благопожелания хозяевам и друг другу – желали здоровья, благополучия, счастья, богатого приплода скота и т.д.:

– *Амансыз ба?*
Ұлыс оң болсын!
Ақ мол болсын,
Қайда барса жол болсын!

– *Ұлыс бақты болсын,*
Төрт түлік ақты болсын!

– *Ұлыс береке берсін,*
Бәле-жала жерге енсін!

Празднование *наурыз мейрамы* традиционно сопровождалось молодежными играми, спортивными и конными состязаниями, айттысами акынов и др. Ученые отмечают и такой факт, что во время празднования *Ұлыс* все люди, независимо от их социальной принадлежности, на равных принимали участие в веселых играх и забавах, так как на время снимались обычные запреты и ограничения. Безусловно, массовые совместные развлечения были отголоском древних празднеств, связанных с древнейшими культами плодородия и обрядами, направленными на возрождение природы (Кармышева Дж. 1986).

Жарапазан (жарамазан). В казахском фольклоре к календарным жанрам возможно также отнести песни *жарапазан*, которые в западных регионах назывались *жарамазан*, а в некоторых центральных – *саһар*. Само название жанра, типологически родственного другим подобным жанрам у центрально-азиатских народов, его приуроченность (время исполнения) и, отчасти, функция и содержание, указывают на его связь с исламом и мусульманским календарем. Так, *жарапазан* исполнялся во время 30-дневного мусульманского поста *ораза*, который приходится на рамазан – 9-ый месяц лунного года (календаря). Этот месяц считается в исламе священным, так как Пер-

вое откровение от Бога Пророку Мухамеду было ниспослано именно в месяц рамазан. Однако по нескольким причинам сложно назвать этот жанр религиозным.

У казахов жарапазан исполнялся детьми, молодежью, иногда бедными людьми, которые обходили дома тех, кто держал оразу, и получали от хозяев угощение за свое пение. Как правило, оразу держали люди пожилого возраста, а также состоятельные люди, которые могли позволить себе не заниматься физическим трудом. Содержание жарапазанов, действительно, имело религиозный характер: упоминались, в частности, Пророки – *Мұхамбет Пайғамбар* (Мухамед), *Смағұл Пайғамбар* (Исмаил, первый сын праотца Авраама – *Ибрахим Пайғамбар*), Мекка и Медина, рай – *пейіш*, ад – *тозақ* и пр. Особо ярко это проявляется в поэтических клише припевов:

*Мұхамбет үмбет айтқан жарпазан,
Бір келген он екі айда, о, рамазан!*

Или:

*Бай Мұхамбет үмбетіне жарпазан,
Оразаң қабыл болсын, ұстаған жан!*

*Бай, Смағұл Пайғамбар, жарпазан
Оразаң қабыл болсын, байеке-ау, жан!*

Но по сути и по своему назначению жарапазан аналогичен *бата* – благословению-благопожеланию. Этот жанр в казахском фольклоре в какой-то мере тоже имеет заклинательный характер: «Болсын!» («пусть будет!») – как известно, это ключевое смысловое слово во всех *бата*. В жарапазане главный смысл пожеланий “ораз а қабыл болсын” – пусть ораза будет угодна, принята Аллахом. Здесь есть и величальные элементы – прославляются держащие пост хозяева, восхваляется их добродетель, терпение, щедрость, за которые они должны быть вознаграждены (См. №№17,18 в Нотном приложении). Поэтому исследуя генезис жанра жарапазан, многие исследователи – религиоведы, филологи, музыковеды (Р. Мустафина, Х. Жузбасов, Г. Кузбакова и др.) – приходят к выводу о генетической связи жарапазана с новогодними песнями *наурыз өлең* и другими подобны-

ми жанрами тюркских народов, в которых выражаются пожелания благополучия, богатого урожая (приплода скота) и изобилия. Так, в жарапазанах весьма часты пожелания здоровья, счастья и рождения здоровых детей хозяевам, за что следовало одаривать поющих подарками:

Айтамын жарпазан жапсарыңа,

Құт-береке дарысын бастарыңа!

Құт-береке дарыса бастарыңа,

Қызыр бабам қонады қастарыңа.

Айтамын жарпазан есігіңе,

Алпамыстай ұл берсін бесігіңе...

Байласаң бас орамал белімізге

Барамыз мақтай-мақтай елімізге

Здесь характерно упоминание мифологического *Қызыр баба*, которого встречали как приносящего счастье в ночь *Қызыр түні* перед Новым днем (*Наурыз* или *Ұлыс*). Также исследователи отмечают связь текстов жарапазан с магическими заклинаниями, которые обращены к силам природы с целью воздействия на них, причем, посредниками между людьми и высшими силами здесь выступают “неполноценные члены общества” (Кузбакова Г.Ж. 2007) – дети, сироты, нищие или увечные (в земледельческих обществах также *диуана*, *дервиши*), которые в силу своей “чистоты” или “святости” могли совершать подобные обряды.

На относительно древние истоки жанра указывает и то, что жарапазан предполагает, зачастую, коллективное (заклинательное) пение, а традиции одаривания за величание и магические пожелания напоминают, по мнению некоторых исследователей, аналогичные аграрно-календарные жанры у славянских народов (колядки, щедровки и др., которые исполнялись при встрече Нового года в день зимнего солнцестояния). И если эти жанры в славянском фольклоре претерпели некоторые изменения под влиянием христианства (рождественские колядки), то у тюркских народов подобные жанры обрели новую жизнь в рамках мусульманской обрядности. Поэтому несмотря на то, что как обряд жарапазан рассматривается в контек-

сте бытового ислама казахов, он связан генетически с новогодними ритуальными приветствиями и благопожеланиями (Мустафина Р.М. 1992). Эта мысль ученого подтверждается и музыкальным материалом жарапазанов, большинство которых собранно в фольклорных экспедициях середины прошлого века. То есть по музыкальным и музыкально-поэтическим характеристикам жарапазаны не отличаются от других обрядовых жанров казахского фольклора: большей частью это традиционные 11-сложные песни *қараөлең* куплетной структуры, в которых встречаются также 7-8 сложные фрагменты тирадного типа (*жыр*) в качестве вступительной скороговорки- речитации:

*Үйің-үйің үй екен,
Үйдің көркі иш екен.
Ақ сарайдай көрінген,
Қайсы байдың үйі екен?!*

Данным поэтическим структурам 7 и 11-сложников (см. выше) соответствуют традиционные ритмоформулы (4+3 и 3+4+4), в которых обычно нет распевов слогов, а музыкальная структура напевов так же, как и во всех фольклорных жанрах, выдержана на натурально-ладовой (диатонической) основе.

Литература

1. Абылқасымов Б. Телқоңыр (Қазақтың көне наным-сенімдеріне қатысты ғұрыптық фольклор). - Алматы: Атамұра - Қазақстан, 1993.
2. Уахатов Б. Қазақтың халық өлеңдері. - Алматы, 1974.
3. Турсынов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. - Алматы: Дайк-Пресс, 2001.
4. Валиханов Ч.Ч. Следы шаманства у киргизов // Собрание сочинений в пяти томах. - Т.4. - Алма-Ата, 1985. - С. 48-70.
5. Диваев А. Из области киргизских верований. Баксы как лекарь и колдун // Известия общества Археологии, Истории и Этнографии при Императорском Казанском Университете. - Т.15. - Вып.3. - Казань, 1899. - С. 306-334.

6. Кастанье Г. Из области киргизских верований // Вестник Оренбургского учебного округа. - Уфа, 1912. - N 3. - С.71-93; Уфа, 1913. - N 1. - С.201-218.
7. Басилов В. Избранники духов. - М., 1984.
8. Тоқтабай А. Наурыз //Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары, 1 том. - Алматы, 2005.
9. Кармышева Дж.Х. Земледельческая обрядность у казахов // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. - М.: Издательство «Наука», 1986. - С.47-70.
10. Мустафина Р.М. Представления, культы, обряды у казахов. - Алма-Ата, 1992.

2.4 Бытовые жанры музыкального фольклора

Как было показано в подразделе 2.1 *Специфика казахского фольклора и классификация фольклорных жанров*, казахский музыкально-поэтический фольклор подразделяется на 2 большие группы: I – Обрядовые жанры, II – Бытовые жанры. В предыдущих 2-х подразделах мы сосредоточились на I *Обрядовом фольклоре* – обрядности жизненного цикла (2.2), а также на ритуально-магической и календарной обрядности (2.3). Как вы заметили, в Обрядовом фольклоре музыкально-поэтические жанры играют прикладную роль и вне обрядово-ритуальных действий эти жанры не исполняются. Их отличает также и то, что они имеют свою функцию (назначение) в обряде и, как правило, эти жанры имеют свои названия (*сыңсу, жар-жар, беташар, бәдік, арбау, жарпазан* и др.).

Подраздел 2.4 посвящен II *Бытовому фольклору*, который уже не связан с какими-либо обрядами и ритуалами, а его жанры не имеют специфических названий. То есть бытовой фольклор не приурочен к особым событиям (как, например, семейно-обрядовый фольклор, который мы назвали фольклором жизненного цикла), или датам (как, например, календарный фольклор), и может исполняться в обиходе и в быту по любому случаю. Поэтому жанры бытового фольклора имеют обобщенное название – детские, народно-песенные, исторические и пр., и относятся уже к народному искусству или сфере *художественного фольклора*, который возник значительно позже обрядового.

2.4 §1 Детский фольклор

Понятие «детский фольклор» вбирает в себя многочисленные жанры народного творчества, адресованные детям и связанные с периодом детства. Но носителями детского фольклора могут быть как взрослые, так и дети, поэтому при попытках классифицировать жанры детского фольклора в основу берутся разные критерии. Так, например, различают игровые и неигровые жанры; исполняемые для детей и исполняемые детьми; созданные взрослыми для детей, сочиненные самими детьми и перешедшие к детям из устного творче-

ства взрослых, и т.д. Как бы то ни было, универсальной систематики детского фольклора не существует, и каждый народ при освещении детского фольклора исходит из особенностей своей культуры, признавая при этом, что в данной области фольклора, как и во всех других, нашли отражение национальные черты, мировоззренческие и моральные установки народа, особенности его хозяйственной и экономической деятельности.

У кочевых народов детский фольклор представлен весьма богато, и это связано с особенностями изустной культуры, в которой наивысшего расцвета достигли жанры словесного и музыкально-поэтического творчества, в т.ч. народно-массового. То есть кроме физического воспитания детей и молодежи как будущих воинов и участников общинно-родовой хозяйственной деятельности, требующей огромной выносливости и крепких трудовых навыков, придавалось большое значение и духовному воспитанию детей как будущих граждан кочевого социума. Поэтому наряду с играми, развивающими у детей силу, ловкость, физическую закалку, в казахском фольклоре очень много образцов и жанров, способствующих развитию речи, памяти, смекалки, воображения и творческой фантазии – считалок *санамақ*, скороговорок *жаңылтпаш*, пословиц и поговорок *мақал-мәтел*, загадок *жұмбақ*, басен *мысал*, небылиц *өтірік өлең*, сказок *ертегі*, музыкально-поэтических состязаний *айтыс* и пр. Кроме того, и игровой фольклор сопровождался различными присказками-припевками *өлең*, а по условиям многих, как детских, так и молодежных игр, проигравшие должны были спеть, рассказать, загадать, то есть «реабилитироваться» через те же умственно-развивающие и творческие жанры – песни, басни, загадки, небылицы... Поэтому весь детский и молодежный фольклор был пронизан поэзией и музыкой, что способствовало, кроме всего прочего, духовно-эстетическому развитию молодого поколения.

Поскольку объектом нашего внимания является музыкальный фольклор, (песенно-фольклорные жанры), мы сосредоточимся, в основном, на музыкально-поэтических жанрах, которые были записаны в фольклорных экспедициях прошлых лет, разделив их на 2 группы. В первой – жанры, предназначенные для детей, но исполняемые взрослыми (колыбельные, песни-сказки и др.); во второй – собствен-

но детский музыкальный фольклор, исполняемый самими детьми (считалки, песни-игры и др.). Вероятно, и другие детские жанры (загадки, небылицы и пр.) могли исполняться в песенной форме, однако, к сожалению, в XIX и XX вв. были зафиксированы, в основном, поэтические тексты детского фольклора; музыкальная канва оказалась, по понятным причинам, вне поля зрения собирателей и осталась незаписанной. И лишь в 50-60-е гг. прошлого столетия, вместе с образцами колыбельных песен разных регионов, в нескольких фольклорных экспедициях были осуществлены немногочисленные аудиозаписи жанров песенно-музыкального детского фольклора.

Колыбельные (песни для детей). Колыбельные песни, называемые у казахов *бесік жыры, бала уату (жұбату), алди-алди*, являются пограничным жанром, так как, во-первых, находятся между обрядовым и бытовым фольклором; во-вторых, принадлежат и детскому, и «взрослому» фольклору (предназначаясь детям, создаются и исполняются взрослыми членами общества, и являются продуктом их творчества).

На обрядовые корни колыбельных песен указывает генезис (происхождение) жанра. Так, по древним представлениям многих народов сон ассоциировался с инобытием, уходом в другую реальность (мир духов) и являлся, как бы, временной смертью: недаром в текстах колыбельных некоторых народов мира есть так называемые «смертные мотивы». И так как еще неокрепшая душа младенца нуждается в том, чтобы ее оберегали, защищали от различных опасностей и происков злых духов, отход ко сну сопровождался «проводами» в Иной мир – совершался некий магический обряд, выполняющий охранную функцию (ворожба, заговаривание, заклинание *арбау*). Вероятно, подобные обряды стали затем основой для формирования колыбельных песен, которые со временем утратили свой обрядово-ритуальный смысл, но сохранили свою прикладную функцию, то есть сохранили определенную приуроченность и предназначение, а также и свои названия. Поэтому казахские колыбельные *бесік жыры, бала уату, алди* и др. возможно отнести к родильной обрядности, обрядам первого года жизни ребенка. Однако в силу того, что они ко времени их записи уже давно исполнялись не в рамках об-

рядов, а в каждодневной жизни традиционного общества, они стали относиться исследователями народного творчества к области быта и, соответственно, бытового фольклора. Вместе с некоторыми другими жанрами колыбельные песни составляют ту часть детского фольклора, которая, как мы уже сказали, была создана взрослыми для детей или перешла к детям из устного творчества взрослых (как, например, песни о животных, связанных с охотой и скотоводческим бытом).

Являясь одним из самых массовых фольклорных жанров, колыбельные песни стали специально записываться лишь в середине прошлого века в фольклорных экспедициях советского времени (Ерзакович Б.Г. 1966; Бекхожина Т.1972; Казахский музыкальный фольклор, 1982). Тем не менее, и по этим немногочисленным образцам можно составить общее представление о поэтике жанра, структуре поэтического и музыкального языка, региональных особенностях казахских колыбельных песен.

В первую очередь следует отметить в этих песнях выражение огромной любви к детям как высшей ценности и безусловного дара (*құт*) свыше. Независимо от пола ребенка, к нему относились с огромной любовью и заботой, лелеяли его, и до пяти лет баловали (*еркелету*). Так, широко известна казахская поговорка «*Балаңды бес жасқа дейін хандай көтер (балаңдай сыйла), он бес жасқа дейін құлдай жұмса, он бестен әрі онымен досыңдай ақылдас (құрдасыңдай сыйлас)*», что в переводе звучит примерно как «До пяти лет ребенка почитай как хана (как свое дитя), до пятнадцати используй как раба, а с пятнадцати лет советуйся как с другом (уважай как сверстника)³².

Предназначение колыбельных – успокоить, усыпить младенца *бөпе*, и это достигается не через речь, которую ребенок еще не понимает, а через душевные вибрации, которые отражаются в голосе и пении матери. И эта особая теплота, нежность и любовь матери, словно окутывающие ребенка, ощущаются как в поэтических текстах, так и

³² Этим периодам соответствуют возрастные категории: 1) *қозы жасы* (возраст ягненка) – младенчества и детства до семи лет; малышей до года называют *нәресте*, детей младшего возраста *сәби*, 2) *қой жасы* (возраст барана) – второй период детства и отрочество, подростков называют уже отдельно *бозбала, қызбала*, 3) *жылқы жасы* (возраст коня) – юность, молодых людей и девушек называют *жігіт* и *бойжеткен*.

в напевах казахских колыбельных. Они полны ласковых выражений, вроде *ақ бөпем, аппағым айналайын, көкем, айым, қозым* (ягненок), *ботам* (верблюжонок), *құлыным* (жеребенок)... Уподобление ребенка детенышам домашних животных весьма обычно для казахов и понятно в свете кочевого скотоводческого хозяйства, в котором был весьма важен бережный уход за приплодом скота (*малдың төлі*).

Бесік жыры во многом схожи с колыбельными других народов – для этого жанра характерны простые поэтические структуры (в *бесік жыры* чаще всего 7-сложник), умеренный темп, более или менее архаичные напевы небольшого диапазона, «раскачивающиеся» ритмы и интонации. Общим является и то, что казахские колыбельные часто начинаются с общего для этого жанра зачина, поэтического клише, которое указывает на основную его функцию – укладывания в колыбельку и укачивания-убаюкивания (*әлди, әлди* как баю-баю):

*Әлди, әлди ақ бөпем,
Ақ бесікке жат бөпем*

Последующие строки поэтической строфы варьируются также в рамках содержательно-смысловой канвы или «трафарета» с общим смыслом *жылама* (не плачь):

*Жылама бөпем, жылама,
Жілік шағып берейін.*

Или:
*Ұйықта енді, жылама,
Бесігіңді тербетем.*

*Жылама бөпем, жылама
Жылағанмен бола ма?*

Еще один стереотипный оборот, часто встречающийся в казахских колыбельных – это

*Жұрт (ел) сүймесе сүймесін,
Өзім сүйген аппағым (бөпешім),*

смысловой перевод которого «Другие могут не любить тебя, Но я люблю тебя, мой беленький (маленький)». Выражения со словом *ақ*,

атпақ (белый), *ақ бесік, ақ бөпем*, – это эпитеты, подразумевающие сакральную (небесную) сущность ребенка, его светлый, священный образ (См. образцы №№19,20 в Нотном приложении). Вспомним, что определение «ақ» как символ чистоты, беззаботного детства, родного очага часто использовался и в девичьих прощальных песнях свадебного обряда *сыңсу, қоштасу* и др.: *ақ көйлек* (белое платье), *ақ отауым, ақ орда* (родной дом, очаг), *ақ жүзім* (светлый облик), *ақ ат* (белая лошадь как символ жизни, в противовес *қара ат, қара жорға* – черная лошадь как символ смерти), *ақ келін* (невестка в обряде *беташар* как «новорожденная» в семье мужа).

В целом текст колыбельных песен может каждый раз импровизироваться по настроению, душевному состоянию, в зависимости от поэтического мастерства женщины, и может восприниматься как *монолог* матери или бабушки (*ана жыры*). Творческое начало в казахских колыбельных заключается в том, что в рамках обычной «тематики» внутри данного жанра (посулы вкусно накормить, пожелания ребенку вырасти, мечты о его будущем и т.п.) в пение, безусловно, вносится *лирическая струя*. То есть, создавая в целом канонический музыкально-поэтический текст, женщина, в то же время, выражает себя и свои чувства в ситуации прямого общения с ребенком, которое воспринимается и как коммуникативный, и как творческий акт. И в этом смысле, смысле творческого самовыражения, колыбельные стоят в ряду таких женских обрядовых жанров, как *сыңсу, қоштасу, жоқтау*. Поэтому, несмотря на простоту, незатейливость текстов и мелодического строя большинства колыбельных, иногда встречаются и довольно развитые образцы, в которых могут быть запевно-припевные формы, 11-сложные поэтические структуры *қара өлең* (свойственны народно-песенной лирике) с более сложным интонационно-ладовым и ритмическим строением. Как правило, такое усложнение формы и музыкального языка обуславливается усложнением именно содержательной стороны самой колыбельной песни: так, женщина может петь о своей судьбе, мечтах, выражать обеспокоенность будущим ребенка (социальные мотивы), выстраивать текст по принципу диалога со своим ребенком, и т.д. Приведем в качестве примера «Әлди, бөпе» из Семейской (Семипалатинской) области:

Қола тұтқа алтынға болама екен,
Жаман жарға көңілім толама екен-ау.
Тұйғын ұшып қолыма қарға қонды,
Қарға қонақ пендеге болама екен-ай, әлди-ау.

Қайырмасы:

Әлди, бөпем, жылама
Жылағанмен болама (Байқадамова К., Темірбекова А., 2001)

и «Бала жұбату» из Кызылординской области (Казахский музыкальный фольклор, 1982)

Әлди, әлди, әлди бөпем, әлди-оу,
Сорл(ы) әкеңді малайлыққа алды гої.
Жарың сәуле көрсетпедің өмірде,
Қандай өшің бар еді бізде, ой құдай.

В интонационно-мелодических структурах данных (лирических) образцов как уже более поздних можно отчетливо распознать черты восточных и западных региональных особенностей, тогда как в большинстве колыбельных песен музыкальный язык универсален в силу своей архаичности.

Кроме колыбельных песен детям посвящались различные благопожелания *бата*, *тілек* по тем или иным случаям. Так, помимо обряда укладывания в колыбельку и песенок-приговорок «Бесікке бөлеу» (в обряде первого укладывания в колыбельку), «Бесікті аластау» (обряд окуривания колыбельки) существовал и обряд отлучения, отвязывания ребенка от колыбельки по прошествии определенного времени. При этом распевали песенки «Бесіктен шешіп аларда» (Ақ сандық, көк сандық, 1988):

Анасы шешіп алсын,
Ұйқысы бесікте қалсын,
Балам бесіктен шықсын,
Пәлесі есіктен шықсын.

Если ребенок заболел, большое значение придавалось не только тактильным действиям (массаж, различные смазывания), но и магии слова:

Тәу, тәу, тәу,
Сыламақ менен,
Қатып қалмақ сенен.
Менің қолым емес,
Бибі Фатима, Бибі Зухра қолы,
Ұмай ана, Қамбар ата қолы!
Тастай қыл,
Темірдей қыл,
Сүттей қыл.
Дерт үйге кірмесін,
Балаға тимесін.

Все обряды периода детства (*тоқым қағар*, *атқа мінгізу*, *сүндетке отырғызу* и пр.) сопровождалась бата и песенками «тілек өлендер», исполняемые взрослыми, с пожеланиями благополучия и богатства:

Баланың көңілі жай болсын,
Мың жылқылы бай болсын,
Айдағаны қой болсын,
Шайнағаны май болсын!

Один из жанров, записанных в прошлом веке в фольклорных экспедициях – песни-сказки *ертегі өлең*, которые, как и все сказки, безусловно, связаны с периодом детства. Однако, во-первых, они относятся, все же, к творчеству взрослых или, вернее, являются жанрами, созданными взрослыми, но могут «переходить» к детям (пересказываются ими). Так, известный собиратель музыкального фольклора Т.Бекхожина о записанных ею песнях-сказках говорит: «Песни-сказки рассказываются чаще всего старыми людьми или родителями детям в семейном кругу в длинные зимние вечера. Простой и ясный язык изложения, интересные сюжеты, песенные напевы не утомляют маленьких слушателей, и они их быстро запоминают» (Бекхожина Т. 1972). Во-вторых, у казахов песни-сказки – это весьма специфический жанр, который по структуре напоминает хорошо известный из казахской инструментальной музыки фольклорный жанр *аңыз күй* – кюи-легенды (кюи в легенде). Как и в кюях-легендах, в песнях-сказках как прозаическом жанре есть музыкальные фрагмен-

ты, «органически вытекающие из излагаемого сюжета. Поэтому они никогда отдельно не исполняются» (Бекхожина Т. 1971).

Из пяти записанных и нотированных Т. Бекхожиной образцов *ертегі өлең* («Көкмоншақ» – имя девушки, «Пұшық шалдың өлеңі» – Песня курносого старика, «Әлімжан-Оспан» – имена двух акынов, «Шыңырау құстың әні» – Песня птицы Шынрау, «Қалмақ қызының әні» – Песня калмыкской девушки) по содержанию лишь первая – «Көкмоншақ» является собственно волшебной сказкой. Остальные же можно назвать «песнями-легендами» – *аңыз өлең*, так как их сюжеты, как и в кюях-легендах, – это разного рода аңыз-әңгіме (легендарные истории – от мифа до реального рассказа)³³. Действительно, если песню «Көкмоншақ» исполняет злая старуха, похитившая красавицу по приказу хана (см. №21 в Нотном приложении), то «Пұшық шалдың өлеңі» исполняет курносый старик, которого ограбили разбойники (быличка). Песню «Әлімжан-Оспан» исполняет Алимжан – один из проигравших акынов рода жениха в ауле невесты (реальная история *әңгіме*). Птица Шынрау (Песня птицы Шынрау) – персонаж казахской мифологии, а Песня калмыкской девушки, как и ее «легенда» про плен у казахского хана близка реальным историческим событиям и напоминает жанр исторической песни. То есть все эти сюжеты рождают прямые ассоциации с «легендами» *аңыз күй*. Но если в кюях-легендах музыкальные фрагменты (как «прямая речь героев») являются инструментальными, то в указанных образцах они – песенные. Последние более легкие для исполнения в силу простоты музыкально-поэтического языка (здесь не надо владеть инструментом), и за некоторыми исключениями, – это почти детские песни: «Ограниченный диапазон, простой метр и ритм делает их доступными для любого исполнителя» (Бекхожина Т. 1971).

Ещё один записанный в экспедициях и нотированный образец *ертеі өлең* – «Андардың кеңесі» (Совет зверей) – с поучительно-дидактическим смыслом можно, вероятно, отнести к жанру песен-басен *мысал өлең* (Бекхожина Т. 1979). В песне речитативного строения

³³ Коротко характеризуя песни-сказки в своей статье, Т. Бекхожина пишет: «В основе сюжета лежат истории незапамятных времен или события, происшедшие в быту. Встречаются мелодии лирические, повествовательные, шуточные» (Бекхожина Т. 1971).

собравшиеся на совет голодные звери решают, кого можно съесть. Жертвой становится самый слабый – заяц:

Ал қоян біздің неменеміз? А кто нам заяц?
Ешкімімізде(е) емес, жеп қоямыз! Да никто, его и съедим!

Детский музыкальный фольклор (исполняемый детьми). Известный этнограф, собиратель казахского фольклора XIX-нач. XX вв. А. Диваев отмечал, что у казахских детей было мало игрушек, а те, которые они мастерили сами (соломенные куклы *құыршақ*, деревянные лошадки *ағаш ат*, глиняные фигурки других животных и птиц), пробуждали в них интерес к окружающему миру и творческое начало. То же самое можно сказать и о детских музыкальных инструментах – различных свистульках (*үскірік*), шумовых инструментах и игрушках (*тоқылдақ, шақылдақ, зырылдауық*). Огромный потенциал не только для психофизического и эмоционального, но и для творческого развития детей содержали в себе игры, в которые вовлекались дети с самого раннего возраста. Так, игровое начало мы отмечаем в поэтических и музыкально-поэтических фольклорных жанрах, таких, как считалки *санамак*, которые для самых маленьких исполняли и взрослые, и дети. Широко известны по сей день в народе игры «Құырмаш» (*Құыр, құыр, құырмаш, балапанға бидай шаш...*), «Саусақ санамак» (Считаем пальцы), в которых вместе с загибанием каждого пальца (*басбармақ, балалы үйрек, ортан терек, шылдыр шүмек, кішкентай бөбек*) ребенка развлекают, учат считать и узнавать название предметов (значение слов):

Бір дегенің – білеу, Жеті дегенің – желке,
Екі дегенің – егеу, Сегіз дегенің – серке,
Үш дегенің – үскі, Тоғыз дегенің – торқа,
Төрт дегенің – төсек, Он дегенің – оймақ,
Бес дегенің – бесік, Он бір – қара жұмбақ.
Алты дегенің – асық,

Вероятно, многие жанры детского фольклора, зафиксированные письменно в прошлые столетия и записанные в стихотворно-поэтической форме *тақпақ*, имели песенно-поэтическую форму, то есть исполнялись не как стихи, а как *өлең*. Об этом свидетельствуют име-

ющиеся нотированные образцы музыкального фольклора *ойын өлең* (песни-игры), *жұмбақ өлең* (песни-загадки), *ертегі өлең* (песни-сказки), *мысал* (басни), *айтыс* (например, *Аңдар айтысы* – Состязание животных) и другие, которые относятся к детскому и молодежному фольклору. Так, несколько *ойын өлең* с детальным разбором каждого из них представлены в классическом труде по музыкальному фольклору «Песенная культура казахского народа» Б.Г. Ерзаковича. Из представленных здесь песен-игр к раннему детскому периоду относятся «Кім қалай дауыстай біледі» (Кто какой голос подает), «Малды төлін емізуге шақыру» (Маток зовут кормить детенышей), «Малды суға шақыру» (Животных кличут на водопой), «Малдың төлдеуін былай айтады» (Как называют роды скота).

Мы видим, что названия игр, во-первых, наглядно демонстрируют окружающую детей среду, быт и хозяйство, связанное со скотоводческим трудом; во-вторых, они (названия) показывают, как использовался врожденный интерес ребенка к природе, жизни зверей и животных. То есть в условиях кочевого образа жизни дети с раннего возраста наблюдают за поведением домашних животных, изучают их повадки и постепенно, через игры и усиленный уход за приплодом скота, начинают помогать взрослым. Многообразный мир природы познавался в первую очередь через звуки и звукоподражания: ребенок слушал голоса зверей и птиц, подражал их голосам, во многих играх и состязаниях сам изображал диких и домашних животных (см. «Кім қалай дауыстай біледі» - Кто какой голос подает в №22 в Нотном приложении), а также приучался кликать домашний скот:

*Биені құрулап,
Түйені көс-көстеп,
Сыырды ауқаулап,
Ешкіні шөрелеп,
Шақырып аламыз,
Сауамыз, багамыз.*

К подростковому возрасту относится множество подвижных игр, воспитывающие сноровку, силу и ловкость, а также познавательные способности. В этом возрасте дети участвуют уже и в хозяйственных

работах – мальчики помогают пасти и ухаживать за скотом, девочки принимают участие в весьма нелегком женском труде; те и другие должны хорошо ездить на коне. Примечательно то, что в байге (конных скачках) как легкие всадники очень часто участвовали подростки 11-12 лет, которые к этому возрасту становились уже опытными наездниками. Подобные физические навыки воспитывались и в процессе тренировок, и на досуге, в котором важное место отводилось общению и коллективным играм. Они, как уже отмечалось, включали в себя помимо всего прочего и творческие моменты: *өлеңдеу* (приговорки-припевки) в хоровой или диалоговой форме были частью игр. Например, в известной игре «Айгөлек» (ее также называют «Ақтерек, көктерек») с разбиванием цепи взявшихся за руки двух команд дети по очереди поют хором:

*Айгөлек-оу, айгөлек,
Айдың жүзі дөңгелек,
Темірішіден дем шығар,
Үзеңгіден тер шығар.
Ақ терек пен көктерек
Бізден саған кім керек?*

Вторая команда в последней строчке называет имя того, кто должен бежать чтобы разомкнуть цепь:

*Бізге мұнда Бекбай керек.
(Төтенаев Б. 1994)*

Диалоговое пение детей также может сопровождать разные игры. Таков диалог между ведущим и игроком в игре «Асау мәстек» (Норовистая кляча), где Ведущий детям предлагает сесть на рукотворную клячу:

*Әй! Ер екенің білейін,
Ешкі сойып берейін.
Тақия алсаң еңкейіп,
Құламасаң теңкейіп,
Ерлігіңе сенейін!*

(См. №23 в Нотном приложении). Вызвавшийся игрок отвечает: *Асау мәстек бұл болса,*

*Үйретейін көріңіз,
Маған таяқ беріңіз!*

Он пытается, удерживаясь на «кляче», подобрать монетку, а если упадет, в качестве наказания должен спеть, сыграть или рассказать байку *өтірік өлең*, скороговорку *жаңылтпаш*, загадать загадку *жұмбақ*, изобразить какое-нибудь животное.

Пример диалога посредством өлең между самими игроками в игре «Атқаума», в которой двое на скрещенных руках возят третьего с завязанными глазами и «заговаривают ему зубы», спрашивая, например:

*Бақа, бақа, балтақ,
Басың неден жалтақ?
Бұтың неден талтақ?
Көзің неге тостақ?*

На что сидящий на руках игрок должен отвечать:

*Темір телпек көп киіп,
Басым содан жалтақ.
Теуіп жауды қашырдым,
Бұтым содан талтақ.
Қарауылда көп тұрдым,
Көзім содан тостақ!* (Төтенаев Б. 1994)

Далее могут использоваться еще какие-нибудь өлең для отвлечения внимания седока, которого могут на бегу скинуть с «коня», неожиданно разомкнув руки. Если в этот момент он удержится на ногах, его опять должны возить, если упадет, «всадником» становится один из двух «возниц».

Б.Г. Ермакович в своей монографии приводит нотно-музыкальные фрагменты өлең из других детских игр – «Қоғый гөк» (Гогот гусей), «Үй артында қолағаш» (За юртой палка), «Соқыр теке»³⁴. При-

³⁴ Нам неизвестно, исследовался ли кем-нибудь вопрос о том, что все эти игры имеют аналогии с играми, в которые дети играли в советское время, с русскими названиями и стихотворными текстами. Так, у старшего поколения вышеприведенная игра «Айгөлек» ассоциируется с игрой, в которой дети хором перекликались «– В кандалы закованы, Раскуйте нас! – Кем из нас?»; «Қоғый гөк» с игрой «Гуси, гуси, га-га-га»; «Үй артында қолағаш» с игрой «Кошки-мышки»; «Соқыр теке» с игрой «Жмурки».

чем, игры «Үй артында қолағаш» и «Соқыр теке» вместе с хорошо известной игрой «Ақ сүйек»³⁵ он помещает в раздел «Молодежные игры». В связи с этим следует сказать, что на самом деле в традиционной казахской культуре возрастные границы в отношении подвижных, «спортивных» игр, не были строгими, и в этих играх принимали участие как подростки, так и молодежь, а во время Наурыза, когда вообще всякие ограничения временно снимались, в эти игры (как и во всякого рода увеселения), вовлекались и взрослые члены общества.

Среди песен-игр *ойын өлең* были популярны *айтыс өлең* состязательные песенки (кто кого переговорит-перепоеет), в которых через диалог, состоящий из простых 7-8-сложников, дети уже тренировали навыки стихосложения. Эти навыки затем совершенствовались в молодежных *қайым айтысах*, и поэтому в качестве подготовки к ним особенно популярными были *айтыс өлең* между мальчиками и девочками. Предлагается отрывок из айтыса, в котором мальчик и девочка обращаются поочередно к волку с предложением – задрать овцу, принадлежащую девочке (в куплете мальчика), съесть самого мальчика (в куплете девочки):

Мальчик:
*Қасқыр, қасқыр, қара ала,
Бауыр жүні сара ала,
Біздің қойды арала,
Қыздардың қойын жарала.*

Девочка:
*Қасқыр, қасқыр қарасың,
Қасқыр қайда барасың,
Мына баланы жей гой,
Қойды қайдан табасың.*

2.4 §2 Молодежный фольклор и народно-песенное творчество. Исторические песни и кюи

Молодежные игры и песни. Как было отмечено выше, большинство игр спортивно-состязательного характера были общими для детей-подростков и молодежи. Специфически молодежными можно

³⁵ Описывая эту игру, ученый в конце описания помещает нотный пример с названием «Айгөлек» (Название игры), который вошел сюда, вероятно, ошибочно и соответствует описанной нами выше игре «Айгөлек».

назвать игры, в которых было уже меньше собственно игровых элементов и состязательность переходила уже в другую – творческую – плоскость. Это игры, в которых принимали участие совершеннолетние юноши и девушки примерно с 13-15 лет вышеобозначенной 3-ей возрастной группы (*жігіт, бойжеткен*). К таким относятся игры “Ақ сүйек”, “Алтыбақан”, “Қыз ойнақ”, “Қызқашар”, “Қыз құу” и др.

В казахской художественной литературе часто встречаются романтические ситуации игры “Ақ сүйек”, которая затевалась летом в вечернее или ночное время: насколько возможно дальше закидывалась белая кость и молодежь шумной гурьбой отправлялась ее искать³⁶. Также на досуге, обычно в вечернее время молодежь собиралась вокруг “алтыбақан” (качели) и здесь тоже происходили романтические встречи, знакомства, поскольку летом на джайляу собирались аулы разных родов. Молодежь активно общалась, у юношей и девушек была возможность ближе узнать друг друга; распевались песни, исполнялись кюи, проводились разного рода игры и соревнования, в т.ч. творческие состязания, среди которых особенно популярными были *айтыс* (музыкально-поэтические) и *тартыс* (инструментальные).

Особенно популярными был в молодежной среде айтысы между девушками и юношами в форме *қайым айтыс (қайымдасу)*, который имел свои особенности. Филологи указывают на однокуплетное строение *қайым өлең* как 11-сложную строфу, посредством которой идет айтыс, то есть девушка и джигит поочередно в диалоговой форме (*қайыра айту, қайта жауаптасу*) исполняют свои четверостишья. В таком обмене куплетами первые две строки в куплетах могут повторяться, сочиняются лишь последующие, что облегчает импровизацию. Например, если в первых двух строчках содержится вопрос или задается «тема» айтыса, то ответ или развитие заданной «темы» содержится в 3-ей и 4-ой строках, которые должны быть, естественно, в рифму:

³⁶ Хотя существовал и детский вариант игры, описанный Б.Г. Ерзаковичем: ребята делились на две команды, одна прятала кость, другая искала; тот, кто находил кость должен был бегом, чтобы его не поймали противники, донести кость до условленного места.

Юноша:

Атыңды шешең сүйіп қойған Еркін, Тебя любя назвали Еркин,
Той болса түзетесің кәмишат бөркің. На тоях красуюсь в собольей шапке.
Бұландан ұжмақтың хор қызындай Извиваешься как райская дева
Бітпеген еш пендеге сенің көркің. Нескончаема твоя краса для любого.

Девушка:

Атымды шешем сүйіп қойған Еркін Меня любя назвали Еркин,
Той болса түзетемін кәмишат бөркім. На тоях красуюсь в собольей шапке.
Келесеп сипатымды баяндадың, Как пришел, начал меня описывать,
Есіңді аударды ма менің көркім. Видно, с ума свела тебя моя краса.

(Подстрочный перевод наш – Г.О.)

То есть, очевидно, что *қайым айтыс* между девушкой и парнем – это скорее, школа айтыса, чем собственно айтыс, так как здесь не ставится цель во что бы то ни стало победить соперника. Молодые люди на практике постигают мастерство сложения *өлең* и, упражняясь в красноречии и музыкально-поэтическом выражении своих чувств и мыслей, учатся настоящему искусству *айтыс*. Конечно, для того, чтобы стать акыном (поэтом-импровизатором) и достичь профессиональных высот в этом жанре, нужно было посвятить этому много времени и труда, однако каждый казах должен был уметь при случае выдать экспромтом, хотя бы, пару куплетов *қара өлең* (об этом ниже). Поэтому именно молодежные *қайым айтысы* давали возможность поучиться искусства сочинения и музыкально-поэтической импровизации.

К состязательным жанрам, которые были особенно популярными у молодежи, можно отнести *жұмбақ* и *жұмбақ өлең* (песни-загадки). В целом, загадки, которые развивают мышление и воображение, любили загадывать и дети, и взрослые. На молодежных же сборищах они носили соревновательный характер (в командах) или были способом испытания (например, девушка загадывала *жұмбақ* молодому человеку чтобы испытать его на сообразительность, находчивость). И так же, как и другие жанры, загадки могли иметь песенно-музыкальный вид, об этом свидетельствуют несколько музыкально-поэтических образцов молодежных *жұмбақ өлең*, запи-

санных Т. Бекхожиной в 70-е гг. в Восточно-Казахстанской области (Бекхожина Т. 1979).

Записанные от разных респондентов, они дают представление как о поэтическом, так и музыкальном строении данного жанра.

Три загадки и их отгадки (кто держит землю – сивый бык; кто обладает чудесными способностями – Каныбек; что за дивный предмет – часы), записанные от Б. Қырбаева, по музыкально-поэтическому строению напоминают акынскую речитацию и постороены в 11-сложной куплетной (1-я и 3-я загадки) и тирадной форме (2-я). Они основаны на одном сарыне (напеве), который варьируется во всех трех загадках и их отгадках (см. №24 в Нотном приложении). Остальные образцы загадок (8 мужчин и 4 женщины, ведущие 24 жеребца – колода карт; по описаниям предмета – узда) также в 11-сложной куплетной форме были исполнены респондентами на известные в народе мелодии народных и профессиональных песен.

В целом молодежные игры и развлечения имели место на любых сборищах, празднествах и тоях. Так, молодые люди участвовали в разных коллективных работах, по окончании которых затевались игры. К примеру, девушки со всей округи участвовали в работах по валянию шерсти, изготовлению войлочных ковров, пряжи и ковриков, и именно они после окончания работ были инициаторами веселого проведения досуга «Қыз ойнак». Такого рода игры могли проводиться и во время *ұзату тоя*, когда молодежь, подруги невесты сопровождали ее на *көрісу* (прощание) с родственниками из других аулов. В целом весь свадебный цикл сопровождался играми молодежи: вспомним обряды *ұрын бару*, обряд *қызқашар* на *ұзату*, сопровождаемый различными спортивными и творческими состязаниями, которые также носили одноименное название «Қызқашар». Как уже говорилось, особенную роль молодежные сборища играли в обряде *шілдекузет* в первую для новорожденного ночь, когда его следовало «сторожить». И, конечно, ни один той или ас не проводился без знаменитой молодежной игры «Қыз құу» (Догони девушку) – конное состязание, по условиям которого, если парень настиг девушку, он мог ее поцеловать; если нет – она могла отстегать его камчой-кнутом.

Особо отмечаются игры и песни молодежи на праздновании *Ұлыстың ұлы тойы* (наурыз). Как поется в народной лирической

песне, в которой молодой человек говорит о том, что никогда не сможет забыть, как встретился с милой на *ұлыс* (несмотря на весеннюю распутицу):

*Есік алды қара су бойлағаным,
Жалғанның қызығына тоймағаным,
Көмілсем де кетер ме көкейімнен,
Қалқаммен Ұлыс күні ойнағаным.*

Для молодых людей долгожданная встреча после холодной зимы, на празднике весны (обновления и пробуждения природы) проникнута особыми чувствами и ожиданиями. Поэтому на первой же встрече с девушками юноши дарили своим избранницам подарки, называемые «селт еткізер» (*селт ету* – вздрагивать)³⁷ – красивый гребень, серьги, бусы и другие украшения и памятные подарки. В свою очередь девушки в ночь на Новый день *ұлыс*, до первых лучей солнца, которые считались особенно благотворными, готовили особое блюдо «*ұйқы ашар*» (пробуждающее) – мясо, приготовленного на молозиве *уыз*³⁸. Этим блюдом девушка угощала юношу (*бойжеткен*), который ей нравился, разбудив его перед рассветом чтобы вместе встретить *ұлыс*. И, как мы уже отмечали, молодые люди были самыми активными участниками и затейниками новогодних праздничных игр и увеселений, в которых принимали участие весь аул от мала до велика.

Қара өлең и народно-песенная лирика. Итак, все жанры фольклора, о которых мы говорили выше (и обрядовые, и бытовые) имеют название *өлең*. *Өлең* именно как древний жанр, в котором сохранился синкретизм не только слова и напева (Байгаскина А.Е. 2003), но и синкретизм (неразрывное единство) поэзии, музыки и магии, можно назвать «омузыкаленной поэзией». Этот синкретизм хорошо сохранился именно в обрядовых и некоторых бытовых жанрах фольклора.

³⁷ Вероятно, здесь это слово может иметь значение «дрогнуть» (о сердце).

³⁸ Именно весной начинался отел крупного скота, при котором от коров получали молозиво, известное своими питательными качествами. Обычно его давали детям; молодое же мясо, приготовленное на молозиве, было мягким, вкусным и питательным.

Наиболее ранней формой стиха или стихового размера в *өлең* как обрядовом жанре считается 7-8-сложный стих *жыр*³⁹, на который слагались песни многих обрядов (*сыңсу, жоқтау, арбау, сарыны бақсы, жарпазан*, колыбельные, детские и др.). Однако среди них есть примеры и более сложных мелодико-поэтических структур, которые состояли не из 7-8 (4+3 или 5+3), а из 11 слогов (4+3+4 или 3+4+4). То есть к основному 7-сложному стиху прибавилось еще 4 слога (Ахметов З.А. 1964) и таким путем усложнилось и поэтическое, и мелодическое строение *өлең*, которое стало называться *қара өлең* – простая песня. Здесь есть, как будто, некоторое противоречие – структура усложнилась, а песня называется *қара* (простая, обычная).

По нашему мнению, в этом явлении отразились некоторые исторические закономерности развития фольклорного жанра *өлең* именно в отношении его строения. Возможно, что на каком-то этапе развития жанра (вероятно, еще в рамках обрядового фольклора), вместе с появлением в *өлең* лирической струи, произошло вышеуказанное расширение-усложнение *жыр*, и на основе 7-сложника сформировался вышеуказанный 11-сложный стих. Однако он не был сразу 4-строчным, то есть, не имел форму строфы, а был сначала 2-строчным (полустрофа). Пример такого строения мы видим в обрядовом «Жар-жар», где две поэтические строки образованы, как бы, из четырех 7-сложников⁴⁰:

1-я строка – 4+3+4 (+3 – вставное слово *одағай сөз*),

2-я строка – 4+3+4 (+3 – вставное слово *одағай сөз*).

В итоге эти две 11-сложные строки, образующие поэтическую полустрофу, дают мелострофу из четырех 7-сложников (см. №25 в Нотном приложении):

³⁹ Название *жыр* как 7-8-слоговая структура подразумевает не только поэтическую, но и музыкальную основу, так как этимология тюркского *ыр* – песня, мелодекламация; *ырау, ырлау* – озвучивать, петь, а не просто декламировать.

⁴⁰ Выдающийся исследователь ритмики казахских песен А. Е. Байгаскина 7-сложники, образованные в рамках поэтических 11-сложников, назвала «условными 7-сложниками» (Байгаскина А.Е. 2003).

Ақ ота-уым тік-кен жер (4+3)
май-дан бол-сын, *сыл-қым-ау* (4+3).
Ақ жү-зім-ді кө-рер-ге (4+3)
ай-нам бол-сын, *жұр-тым-ау* (4+3)

Именно такие лирические вставные слова *одағай сөз* (вроде *жар-жар-ау, сылқым-ау, еркем-ай, сәулем-ай* и др.), которые не являются смыслообразующими в поэтическом тексте, и стали, вероятно, средством расширения 7-8-сложника *жыр*. В дальнейшем подобные лирические обрядовые жанры развиваются, их строение эволюционирует и оформляется уже в полноценный 11-сложник – сначала с 2-строчной⁴¹, а затем и 4-строчной мелострофой. Это ознаменовало, как нам кажется, новый этап жанра *өлең*, лирической разновидностью которого и стала собственно *песня – эн өлең*⁴². По нашему мнению, приставка *өлең* свидетельствует о фольклорно-песенной природе жанра; обозначением же профессионально-авторской песни как искусства стал термин *эн*. Таким образом, общую линию развития песенного жанра схематично можно выразить так:

өлең (обрядовая песня) →

эн өлең, қара өлең (народная песня) →

эн (профессиональная песня).

Во всяком случае, появление *обобщенного термина эн өлең* для обозначения песни как таковой, оторванной от какой-либо прикладной функции, представляется уже новой ступенью развития фольклора как бытового или художественного, который становится предтечей собственно *песенного искусства*.

⁴¹ О кристаллизации в *қара өлең* 2-строчной мелострофы в связи с обрядовыми жанрами говорится и в одной из самых первых работ об этом жанре: «Только учитывая генетическую связь кара олен с обрядовыми напевами можно понять такую неожиданную с точки зрения структуры стиха форму его музыкального воплощения – двухстрочную строфу» (Елеманова С.А. 2000).

⁴² Это противоречит устоявшемуся в казахской филологии положению о том, что *эн өлең* – это авторская песня (Уахатов Б. 1974). Нам кажется, что в филологической литературе (работы Б.Уахатова, А.Сейдимбека, А.Оразақына) в отношении терминов *өлең* и *эн* много неясностей.

Это заставляет более внимательно отнестись и к термину *қара өлең*. Нам представляется, что он возник уже на этапе осознания песенного жанра (*ән өлең*), и *қара өлең* как 11-сложная структура стала его общей (простой) моделью. Как **структурная модель** *қара өлең* использовалась в самых разных жанрах – как обрядовых (в т.ч. состязательных, как например, *той бастар*, *бәдік*), так и необрядовых – разного рода айтысах, бытовых жанрах, а также в собственно народных песнях. Последнее представляется весьма важным, так как в какой-то исторический момент название *қара өлең* стало использоваться и для названия *самой народной песни*. И в этом качестве *қара өлең* – это фольклорный **жанр**, жанр народно-бытовой лирики, который перекидывает мостик уже в область профессионального творчества *әнші-ақын*'ов (поэтов-песенников) и *сал, сері* (творцов и носителей песенного искусства), и становится основой для развития песенного искусства *ән, әншілік өнері*.

Процесс возникновения собственно песни из обрядовых жанров мы связали с их лиризацией, то есть, несмотря на обрядовую функцию, в некоторых сольных жанрах, например, девичьих прощальных или похоронных, индивидуально-творческое начало естественно порождает лирику как выражение внутреннего мира, состояния, настроения (*көңіл күй*). Вместе с содержанием расширяется, усложняется и формальная структура *өлең*, которая, как мы показали выше, выходит за свои рамки (7-8-сложник → 11-сложник). Дальнейший процесс развития данной тенденции заключается, вероятно, в том, что в 11-сложных *ән өлең* формируются сначала *2-строчные поэтические формулы-клише* (Елеманова С.А. 2002), которые также были связаны с обрядово-бытовыми⁴³ жанрами, такими, например, как *той бастар* или *ауылдың алты ауызы* (см. свадебный обряд). Именно в рамках гостевого ритуала, когда хозяйева и гости просят друг друга начать переход от бытового (*қонақасы*) к надбытовому (*өнер тамашалау* – наслаждаться искусством), формируется одно из распространенных клише-зачинов в *қара өлең*, связанный с призывом начать той (*тойды бастау*):

⁴³ Здесь определение обрядово-бытовой жанр неслучайно: *той бастар* выполняет функцию завершения тоя, в то же время, связан с бытовым гостевым ритуалом, который сопровождал любое семейное торжество.

*Баста десең бұл тойды, біз бастайық,
Теңге шаибау арқамызға тең тастайық...*

*Бұл тойды баста десең, бастайтұғын,
Айтқанша біздер бастап, дариға, саспайтұғын...*

*Баста десең бұл тойды ақын бастар-ау,
Бастай алмай отырған есіл жастар-ау...*

Второе клише, связанное с предложением спеть песню (*өлең айту*), может возникнуть в любой ситуации *ойын-сауық, жиын-той* – бытового или празднично-развлекательного времяпрепровождения, в котором принимают участие все и каждый может продемонстрировать свою способность музыкально-поэтической импровизации:

*Өлеңді мен айтамын қызбайын деп,
Айтылған уәдені бұзбайын деп...*

*Өлеңді айт дегенде, кетем өрлеп,
Айт(а) алмас жаман өлең тойда терлеп...*

*Өлең деген немене өнерпазға сәулем-ай,
Өлең тұрмақ сөз қиын ақыл(ы) азға, сәулем-ай...*

(См. №№26,27 в Нотном приложении). 2-строчные поэтические клише, которых довольно много и которые у всех «на слуху» позволяют легко включиться в хоровое (групповое) пение всех желающих, но «руководит» импровизированным пением запевала, который не только начинает песню, но и играет роль локомотива, двигающего «процесс песнетворчества». Если среди собравшихся есть «противники», как правило, представители другого рода (сваты куда или пришедшие из другого аула, случайные гости и т.п.), следует отклик в качестве ответа на услышанное. Так возникает диалоговое пение (вспомним *қайымдасу*), которое воспринимается как шутивная стычка или ритуальная перебранка в форме айтыса. Таким образом, разные формы *қайым*, бытового айтыса (ата-тек айтыс, жылдар айтысы, андар ай-

тысы, тау, өзен айтыстары и пр.) и коллективного фольклорного песнетворчества и явились, по-видимому, основой для возникновения народных песен и народно-песенной лирики как жанра (қара өлең).

Огромное количество *қара өлең* у казахов, их тематическое и жанрово-стилистическое разнообразие (включая разнообразие региональных традиций) свидетельствует о невероятной музыкальной одаренности народа, проявившейся в массовом музыкально-поэтическом творчестве. При этом устность бытования, вариантность и импровизационность как поэтического, так и музыкального текста не становились помехой для сохранения и передачи как стандартных (для массовых форм музицирования), так и более оригинальных, ярких поэтических тестов и мелодий, которые, передаваясь из уст в уста, приобретают затем собственно *песенную* – куплетную, а также запевно-припевную форму.

Как мы уже сказали, исторически более ранними представляются 2-строчные *қара өлең*, непосредственно повлиявшие на сложение в последующем и 4-строчной строфы. Здесь первые две строки рифмуются между собой, третья – «свободная» (в плане рифмы), а четвертая – вновь рифмуется с первыми: а а b a⁴⁴. Причем, и эти 4-строчные песни, создающие известную смысловую целостность, как бы, укладываются в *две мелостроки*, образующие типичную для *қара өлең* форму «периода повторного строения» (повторенная полустрофа в музыкальном строении песни) (См. №№26,28,29,31 в Нотном приложении). Это еще раз свидетельствует о том, что именно 2-строчный куплет, органично переходящий в разные типы припевов (Байгаскина А.Е. 2003; Бердибай А. 2000), стал, вероятно, некой переходной моделью для классической 4-строчной куплетной формы *қара өлең*, в которой могут быть уже самостоятельные по структуре и мелодике части песни, такие, как запев и припев (См. №№27,30,34,35 в Нотном приложении).

⁴⁴ В работах музыковедов (см., например, Бабижан Б. 2000) оспаривается и мнение филологов о том, что одним из основных признаков *қара өлең* является 4-строчная строфа. Автор указанной статьи приводит данные о большом количестве 2-строчных образцов *қара өлең* в нотном-музыкальных сборниках.

Параллельно с усложнением 11-сложной модели *қара өлең* шли процессы развития и усложнения собственно *содержательной* стороны народных песен, в которых, несмотря на известные в фольклоре качества «анонимности» (отсутствие авторства), «коллективности» творчества, углубляется лирика (как выражение собственного «я») и расширяются смысловые горизонты. Так, исследователи отмечают, что по тематике самое большое место в народно-песенном творчестве и, в частности, в *қара өлең* занимает любовная лирика “и шире – взаимоотношения между мужчиной и женщиной во всей их неисчерпаемой многогранности” (Елеманова С.А. 2002). Так, характеризуя данную тематику, ученый пишет: “Здесь возможны все оттенки – от намека, игры, легкой заинтересованности до глубоких, сильных чувств, подлинной страсти и тоски от разлуки”. Поэтому наряду с часто встречающимися расхожими обращениями к милой вроде *Айналайын, қарағым, алтыным-ай* (аркинская песня “Абай гүлім-ай”, жетисуйская “Желбір жекен”), *Айналайын, қарағым, қыялған қас* (западно-казахстанская “Ақкербез”), *Айналайын-ай, көзіңнен-оу, күлімдеген-ай* (восточно-казахстанская “Керней сал”, жетисуйская “Ау, қарағым-ай”), встречаются поэтические тексты, отражающие глубокие переживания:

*Қалқатай, мен риза сертке жетсең,
Жерлерден қиын-қыстау аман өтсең.
Жанымды бір шыбындай көрмеуші едім,
Өзің біл ғашығыңды зар еңіретсең.*

(«Ауылым көшіп барады»)

В целом, нужно отметить, что любовная тематика особенно хорошо разработана в народно-песенной традиции Аркинского региона в связи с тем, что здесь очень много анонимно-авторских песен, очень близких по содержанию любовной лирике салов и сері. Видимо, этим объясняется обилие в этой традиции песен с «персонафицированными» названиями, то есть названных именами женщин (“Ақбаян”, “Ғайни”, “Әйкен-ай”, “Маусымжан”, “Эпитөк” и др.). Песни о любви занимают главное место также и в народно-песенной лирике западно-казахстанского региона. Достаточно упомянуть о том, что здесь имеется некая жанровая разновидность любовной лирики – песни «мәтөк ән» (с элементами эротики), которые имеют

ся не только в творчестве *қайқы* как профессиональных носителей песенной традиции западных регионов Казахстана, но и в фольклорных образцах этого региона (Тұрмағамбетова Б.Ж. 2009).

Вторая тема в народно-песенной лирике, которая может переплетаться с первой (любовно-лирической), но часто выступает и как самостоятельная – это тема философского осмысления жизни (Елеманова С.А. 2002). В песнях *қара өлең* нередки поэтические клише о бренности и обманчивости жизни (*жалған дүние*), ее быстротечности и недостижимости идеала:

Бір келеді дүние, бір кетеді,

Сұм жалғанның түбіне кім жетеді...

Өкінемін дүни(е)-ай, жалғанына,

Қай пендеге жеткізген арманына...

Ат көркем көрінеді тұрманменен

Дүние жеткізбейді құғанменен...

Жіберіп көк аланы керді міндім,

Өтерін бұл жалғанның енді білдім...

Такие сентенции содержат, с одной стороны, назидательный смысл, с другой, – жизнеутверждающий, так как в этих же песнях иногда звучит призыв любить жизнь и пребывать в радости, пока не наступит судьба (доля – нәсіп):

Тіршілікте ойнап-күл, қыз-бозбала,

Өте шығар бұл жалған аялы жоқ, ұрия-ай

Оралыңның барында, ойна да күл,

Өлгеннен соң білінбек өткен өмір

Жігіттер осындайда күл де ойна,

О дүниеде жоқ дейді ойын-күлкі

Күл де ойна күнің барда, қарағым,

Келерсің сен де бір күні кемеліңе

Подобные философские рассуждения на тему жизни, ее перипетий, о том, что в этой жизни хорошо и плохо (*жақсы, жаман*, в т.ч. о хороших и плохих людях) особенно значимы и занимают довольно большое место в народно-песенной лирике Жетисуйского региона. Это связано, вероятно, с тем, что в этом регионе достигло большого развития акынское творчество (творчество поэтов-импровизаторов, *жыршы-ақын*'ов и *айтыскер-ақын*'ов), и акынские жанры *терме, желдірме* как назидательно-дидактические жанры, безусловно, повлияли на содержание *қара өлең* этого региона.

Наконец, еще одна значимая тема в народно-песенной лирике казахов – это тема природы, воспевание родного края, описание красот тех или иных местностей (джайлау), которые перекликаются с теми или иными состояниями, настроенными или воспоминаниями...

Біздің ел Кең Жылойды жайлаған ел,

Қаңтарып қара көкті байлаған жер.

Көзіме оттан да ыстық басылады,

Күлімдеп жантеліммен ойнаған жер...

Баянауыл басынан бұл кетпес,

Қиядағы түлкіге құсым жетпес.

Аулыңның сыртынан аттандырып,

Қош ағажан дегенің естен кетпес...

Жетісу келген жерім Қыб(ы)рай елі,

Алатау бөктерінде қонған жері,

Ақ басты Алатаудың құшағында,

Айнадай жарқыраған Ыстықкөлі...

Исторические песни и кюи. Жанр исторических песен и кюев еще не привлек должного внимания исследователей в области музыкальной фольклористики. Между тем, в имеющихся филологических исследованиях нет единого мнения о сущности и генезисе этого жанра. Некоторые филологи относят его к области лирических песен, так как несмотря на то, что исторические песни связаны с определенными

ми фактическими событиями в истории народа, в них выражаются *настроения, чувства, отношение народа* к этим событиям (Уахатов Б. 1974). В отличие же от эпических жанров, которые тоже связаны с событиями казахской истории, исторические песни относятся к *малым жанрам* фольклора и в них нет эпических героев (батыров) и описаний их жизни и подвигов. Ещё один фактор отличия от эпики заключается в том, что исторические песни связаны с событиями относительно недавнего прошлого, память о которых еще жива в народе. Так, отмечая, что даже эпосы XVII-XVIII вв. уже исторически правдивы и реалистичны (сказания о Богенбай, Кабанбай, Сураншы, Жанкожа и др. батырах), свой обзор исторических песен Б.Уахатов начинает с событий XVIII века, связанных с нашествием джунгар и трагедией «Ақ табан шұбырынды» (Годы Великих бедствий).

Из сказанного становится ясно, что к 70-м гг. прошлого столетия в казахской фольклористике сложилось мнение об относительно позднем происхождении исторической песни. И, по-видимому, отражая общепринятую в литературе точку зрения на время появления этого жанра, Б. Ерзакович также открывает раздел «Исторические песни» (Ерзакович Б.Г. 1966) всем хорошо известной песней «Елім-ай» или «Қаратаудың басынан көш келеді», связанной с массовой откочевкой со своих земель казахских родов Старшего жуза вследствие нападения Джунгарского ханства.

Однако есть и другая точка зрения на жанр исторической песни и его происхождение. В частности, известный фольклорист современности Е.Д. Турсунов, цитируя ранее написанные им самим строки о зарождении жанра⁴⁵, в работах более позднего времени пересматривает свою позицию. Так, глубоко исследуя героический эпос кочевых тюркских и монгольских народов, ученый делает вывод о том, что *«историческая песня стадильно предшествовала сложению героического эпоса, а не завершила процесс его развития»* (Турсунов Е.Д. 2001). Этот на первый взгляд неожиданный вывод построен на том, что сам героический эпос, как доказал ученый в своих трудах,

⁴⁵ «Зарождение исторической песни у казахов связано с историческими событиями XVIII в., с борьбой против джунгар, против хивинской экспансии и начавшейся колонизации Букеевской орды и Оренбургского края» («История казахской литературы» 1968).

произошел на основе восхваления духов славных героев на их годовых тризнах *ас*, и именно этот обряд задабривания, умиловления духов предков аруахов порождает сначала традицию «исторически правдивых» (реальных) песнопений о подвигах героев, которые уже через эпический жанр *мақтау* (ода) становятся затем стержнем для возникновения эпических полотен и самого героического эпоса. То есть, возникнув еще на этапе военной демократии, историческая песня как жанр, отражающий реальные события в истории рода (племени, этноса), дошел до наших дней и существовал параллельно с эпосом.

Поэтому, с учетом особенностей исторической памяти народа, следует сделать вывод о том, что в каждый период истории народа, вероятно, слагались исторические песни, отражавшие те или иные важные события этого периода. Они оставляли реальный отпечаток в памяти народа и находили художественное воплощение в творениях, созданных отдельными личностями, имена которых затем могли затеряться при устной передаче самих этих творений. До наших дней, например, дошло около полутора десятков вариантов указанной выше песни «Елім-ай» безымянного автора, а также несколько образцов *олең* некоторых авторов («Топыштың айтқан сөзі», «Қоңыр қожаның айтқан сөзі», к сожалению, без музыки) того же периода казахско-джунгарских войн (Уахатов Б. 1974). Сведения о кюе «Жетім қыз Күнайым», в легенде которого описывается трагическая судьба девушки-сироты в ауле, захваченном джунгарами, были сообщены А.В. Затаевичу писателем С. Мукановым (Ерзакович Б.Г. 1966). Но в инструментальной музыке казахов сохранились народные кюи гораздо более раннего времени. Так, в широко известных западно-казахстанских кюях «Ел айрылған», «Қос айырған» (Разлука родов) и др. также отразилась скорбь народа по поводу расставания и разлуки не только отдельных семей друг с другом, но и целых родов, которые, скитаясь, искали прибежище на других землях (Казахский музыкальный фольклор, 1982; Күй қайнары, 1990).

Следует сказать, что кюи на эту «вечную» в истории казахов тему – разлука родов *ел айрылған* – создавались, начиная уже с XIII-XIV вв., то есть с монгольской эпохи и ногайлинского времени. Поэтому можно назвать *историко-эпическими* многочисленные кюи,

связанные, с одной стороны, с богатырским эпосом золото-ордынского времени (например, с циклом «Қырымның қырық батыры»), с другой, – с исторически достоверными фактами трагического расставания самых разных родов, живших в эту эпоху на территории Западного Казахстана, в т.ч. «казахских» и «ногайских». Отзвуками этих исторических событий и были народные кюи «Орманбет хан өлгенде» (Когда умер хан Орманбет), «Қазақ-ноғайдың айрылысу» (Расставание казахов и ногайцев), «Ноғайлының зары» (Плач ногайцев), «Ноғайлының босқаны» (Скитания ногайцев), «Ел айрылған» (приписывающийся Асану Қайғы)...

Процессы разделения, вынужденной откочевки родов продолжались и далее, в эпоху Казахских ханств, начиная с XV в. и далее. Так, памятными были события, связанные с образованием ханства Абулхаир хана, последующих откочевки части племен и родов, ушедших вместе с Джанибеком и Кереем в Жетису, с Мухаммедом Шейбани на территорию Средней Азии... Этот период ознаменован и сложением авторского творчества жырау, в котором вплоть до середины XIX в. также отражались по-своему события казахской истории, а мотивы гражданской скорби, размышления о судьбах народа являются, как известно, одними из ведущих в поэзии жырау (в жанрах *толғау* и др.):

Қойға қошқар құт болса,

Қозы құрттан өлмейді.

Қой бітерде қотаншы ит

Бөріге қой бермейді.

Ауылда адам бар болса,

Ауыл ала болмайды.

Ел иесі құт болса,

Халқы ала болмайды...

(Бухар жырау)

В народной поэзии и музыке отразились исторические события и последующей эпохи – так называемого Нового времени, к которому относится сложный период истории после распада единого Казахского ханства в конце XVII-нач.XVIII вв. После казахско-джунгарских войн, закончившихся лишь в сер. XVIII в., сложились

исторические сказания, кюи и песни об отличившихся в этих войнах батырах *Қанжығалы Бөгенбай*, *Шақшақ Жәнібек*, *Баян батыр*, *Қаракерей Қабанбай*, *Сандыбай батыр*, *Шапырашты Наурызбай*, *Албан Райымбек* и др. Таким образом, к этому периоду относятся т.н. *тарихи жыр* – исторические эпосы жырау и акынов, в данном случае XVIII-XIX вв., об исторических личностях и героях, а также и – и *авторские кюи* (Байжигит «Ақ табан», «Қайын сауған» и др.). В это же время, с середины XVIII в. Казахстан постепенно попадает под протекторат России и уже в конце этого столетия начинаются первые народные выступления, направленные против русского царизма: хорошо известно, например, восстание Младшего жуза под предводительством батыра Сырыма Датова (Датұлы), нашедшего отражение в эпосе «Сырым батыр» и народном кюе «Сырым сазы».

Упомянутая выше хивинская экспансия в первой половине XIX в. по отношению к некоторым родам юго-западных территорий Казахстана (Сыр бойы, Арал-Қазалы) и гнет Кокандского ханства в южных областях (Туркестан, Шымкент, Тараз) также оставили свой след в народном творчестве. Фактически, о реальных событиях того времени мы узнаем из эпосов («Жанқожа батыр», «Сұраншы батыр» и др.), герои которых – исторические личности, не раз поднимавшего народные восстания против хивинских и кокандских правителей. Были опубликованы уже в те времена (в российских изданиях второй пол. XIX в. с переводом на русский язык) и авторские описания исторических песен. Так, известен арыз (заявление-жалоба) в виде музыкально-поэтического обращения к кокандскому хану Бектемиру знаменитого акына Жанкісі («Образцы киргизской поэзии», 1872 г.). Также в жанре исторической песни были описаны события 1853 г., когда шла вооруженная борьба за Акмешет (форт Перовский, ныне Кызылорда) между русскими и хивинскими войсками («Песня на взятие Акмечета» из сб. И.Березина «Турецкая хрестоматия», т.3, 1889 г.). Неизвестный автор в 15 куплетах не только описывает военные действия, но и раскрывает причины многолетнего противостояния, непосильных поборов и притеснений кочевых казахов со стороны средне-азиатских ханств:

*Айтайын қоқандықтан бір шикаят,
Сөйлесем бәрін айтып көп хикаят.
Қазақты қоқан билеп тұрған шақта,
Көп шапты қазақ халқын аямай-ақ...*

(Уахатов Б. 1974)

Понятно, что обе исторической песни, как и все образцы акынской лиро-эпики XIX в., *распевались* с инструментальным сопровождением, но музыкальная их основа осталась незаписанной.

В целом исторические события XIX в., а также и начала XX в. как весьма драматическая страница в истории казахов (как, впрочем, и других народов), связанная с началом колонизации Букеевской орды и Оренбургского края, нашли яркое отражение в эпической и акынской традиции: это упоминавшиеся выше *тарихи жыр* и *дастан*, посвященные национально-освободительному движению, а также малые формы эпической поэзии и музыки (авторские *толғау*, *терме* и др.). В этом ряду стоят «Исатай-Махамбет», «Досан батыр», «Сұраншы батыр», «Бекет батыр», «Кеңесары-Наурызбай», «Ағыбай батыр» и многие другие эпосы и дастаны того времени, отражающие борьбу казахов против русского царизма всех трех Казахских жузов. Поэзия *жырау* в героическом эпосе и философско-дидактическом жанре *толғау* (музыкально-поэтический жанр, исполняющийся в сопровождении кобызы и домбры) в это время уступает место поэзии *ақын-жырау* и *жыршы-ақын*'ов, в репертуаре которых большое место наряду с *толғау* занимают и *терме* как жанр акынской назидательной лирики, исполняющейся в речитативной манере. Это блестящая плеяда творцов (к которой можно отнести и Махамбета Өтемісұлы как *жырау*, еще служившего в ставке последнего хана Младшего жуза), таких, как Шернияз, Шөже, Орынбай, Шортанбай, Сүйінбай, Балкы жырау, Мұрат Мөңкеұлы, Кердері Әбубәкір, Көдек Байшығанұлы и др. В их поэзии мы слышим отзвуки как героических страниц истории, так и лирики *Зар заман* (эпоха скорби).

Что касается собственно исторических песен казахов рассматриваемого периода (XIX в. и нач. XX в.), их относительная многочисленность, несмотря на множество исторических коллизий, позволяет сделать предварительный вывод о том, что: а) либо образцы данного жанра народно-бытовой лирики остались незаписанными, б) либо

имеет место факт некоего «растворения» жанра в вышеуказанном устно-профессиональном творчестве *жырау-жыршы*, *ақын-жырау* и *жыршы-ақын*'ов как носителей исторической памяти народа. Тем более, что *тарихи өлең*, как и *тарихи күй* – это тоже авторские творения, сохранившие или не сохранившие с течением времени имя автора (явление «анонимного авторства»). В последнем случае эти творения становятся «народными», сохраняясь в исторической памяти самого народа. К сожалению, в прошлом веке мы не использовали шанс записать все многочисленные образцы казахского фольклора 19-нач.20 вв.

Кроме историко-эпических авторских песен *өлең* о тех или иных народных восстаниях (например, под предводительством Исатая Тайманова – *өлең, терме, толғау* Махамбета и др.) в казахской фольклористике как образцы жанра исторической песни XIX в. приводятся народные плачи (*зар*) по поводу стихийных бедствий и джутов в тех или иных регионах. Так, в народной памяти сохранились воспоминания о сильнейших джутах в 1795/96 гг. в Западном Казахстане, в 1879/80 гг. почти повсеместно; в 1891/92, 1899/1900, 1907/1908 гг. в Тургайской, Акмолинской, Сырдарьинской, Семиреченской областях. Бедствия народа вследствие природного катаклизма (снегопады и бураны в течение 7-8 месяцев) в 1879/80 гг. описываются в песне «Қазақ қайғысы»:

*Мал жерден бір шөп үзіп жей алмады,
Тау-тау қар қорадан мал шығармады.
Мал түгіл даладағы, үйдегі адам
Үйінен он қадам жер шыға алмады.
Отынсыз ас іше алмай бала-шаға,
Бере алмай нәрсе тауып ата-ана,
Кәрі шал, кемпір сорлап зар жылады.*

(Уахатов Б. 1974)

Повсеместный голод и джут 1891/92 гг. отражен в песне «Аштыққа халық қамалды»:

*Аштыққа халық қамалды,
Таба алмады амалды.
Үш ұйықтаса, ойда жоқ,
Көрдiк сондай заманды.*

(Там же)

О том, что исторические песни большей частью являются изначально авторскими, свидетельствует большое количество записанных в советское время образцов, посвященных историческим событиям начала XX века. То есть ко времени их записи (в 50-70 гг.) в памяти народа еще сохранялись имена авторов песен и кюев, созданных, к примеру, по следам знаковых событий 1916 года – *16 жыл*. Как известно, в этот год по всему Казахстану громной волной прошли народные волнения против набора Российской империей мужчин 18-43 лет для различных работ в тылу и на фронте 1-ой мировой войны (1914-1918). Вот как об этом сказано в *тарихи өлең* «Июнь жарлығы» (Июньский указ) акына Сәта Есенбаева:

<i>Еңбекші қазақ баласы, Заманамыз тарылды. Патшадан зорлық, қысым боп, Басқа нөқта салынды...</i>	<i>Құтырған патша қуланып, Көрінгенмен ұрысты. Құйрығын басып жыланның, Салды найза, қылышты...</i>
--	---

Множество авторских эпических поэм-дастанов, посвященных героям войны (Аманкелді, Бекболат, Әли, Ұзақ, Қырғызбай и др.) было создано акынами того времени, в частности, в Тургае (восстание Аманкелді Иманова) и Жетісу (Албан көтерілісі – восстание на юго-востоке Жетісу). Так, акыны Бұзаубақ, Бөлтірік, Құсайын, Баттал, Сартай, Есқайыр, Сәт, Кенен, Есдәулет и др. создали ряд поэм и образцов малых музыкально-поэтических форм *толғау*, *тарихи өлең* (исторические песни) и *хат өлең* (песни-письма). Особенно популярными были «Құты қашқан патшаның» (Царь, потерявший благодать) Бұзаубақ акына, «Туар ма екен бізге күн?» (Наступит ли день?) Баттал акына, «Июнь жарлығы» Сәта Есенбаева, «Аманкелдінің айбаты» (Грозный облик Аманкелді) Омара Шипина, «Аттан» (По коням!) Кенена Әзірбаева; письма «Құбашаның Әбдірахманға хаты» (Письмо Кубаши Абдрахману), «Әбдірахманның жауабы» (Ответ Абдрахмана) и многие другие.

Две песни (*толғау* – думы) записаны и расшифрованы Б.Г. Ерзаковичем, и опубликованы в его книге, в разделе «Исторические песни»: «Құты қашқан патшаның» Бузаубая и «Қайран елім, кайда» (Родина, где ты) Кенена из его поэмы «Әли батыр» (Ерзакович Б.Г. 1966). Также широко известны кюи «16 жыл» знаменитых кюйши XIX-нач.XX вв., ставших при жизни свидетелями трагических событий 1916-го года – Казангапа, Дины, Сейтека и др.

Литература

1. Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа. – Алматы: Наука, 1966.
2. Бекхожина Т. 200 казахских песен (Музыкально-этнографический сборник). – Алматы, 1972.
3. Казахский музыкальный фольклор: музыкально-этнографический сборник / ответственный редактор Б.Ерзакович. – Алматы: Наука, 1982.
4. Байқадамова К., Темірбекова А. Қазақтың әдет-ғұрып, тұрмыс салт әуендері (оқу құралы). – Алматы, 2001.
5. Бекхожина Т. Казахские песни-сказки // Музыказнание: сб. аспирантов и соискателей. Выпуск V. – Алма-Ата, 1971. – С. 78-82.
6. Бекхожина Т. Қазына (музыкалы-этнографиялық жинақ). – Алматы: «Жалын» баспасы, 1979.
7. Төтенаев Б. Қазақтың ұлттық ойындары. – Алматы, 1994.
8. Бес жүз бес сөз. – Алматы: Рауан, 1994 ж.
9. Тоқтабай А. Наурыз // Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары, 1 том. – Алматы, 2005
10. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алматы, 2003.
11. Ахметов З.А. Казахское стихосложение. – Алма-Ата, 1964.
12. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000.
13. Бәбіжанова Б. Музыкатуандағы «қара өлең» // Этнокультурные традиции в музыке: Матер. междунар. конф., посв. памяти Т.Бекхожиной / Сост.: А.И. Мухамбетова, Г.Н. Омарова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – С. 146-155.

РАЗДЕЛ 3. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

3.1 Древние кюи-легенды (аңыз күй)

Как известно, вера в магическую силу словесного и музыкального отразилась в общем для тюркских и монгольских народов представлении о том, что духам природы нравится слушать музыку, различные повествования и пение. Поэтому в древности у тюрко-монгольских народов одной из составляющих охотничьего ритуала было исполнение сказок, песен, а также игра на музыкальных инструментах в целях обеспечения удачной охоты. Множество примеров магического предназначения сказывания и музыки у сибирских тюрков приводит Е.Турсынов, описывая деятельность ритуальных посредников и шаманов (Турсынов Е.Д. 1999). Так, перед отправкой на охоту хакасы заставляли шамана камлать (чтобы правильно угадать пути-дороги охотников), а сказочника – рассказывать сказки, чтобы расположить духа-хозяина, к которому обращались так: «Ты послушай да больше нам зверя давай, а мы тебе больше сказок будем рассказывать». Алтайские, шорские, бурятские охотники также брали с собою на промысел сказителей, без которых была невозможна удачная охота. У тувинцев считалось, что игрой на игиле (смычковый инструмент) «можно расположить к себе хозяина тайги, что благоприятно должно было отразиться на результатах охоты».

В традиционной музыке казахов, как и многих тюркских и монгольских народов, очень много инструментальных наигрышей, программных пьес, кюев с названиями животных и птиц – медведицы, коня, верблюда, быка, оленя, лани, горного козла, лебедя, гуся... Их обилие связывается в первую очередь с охотничьим и скотоводческим бытом этих народов. Однако такие «музыкальные посвящения» животным и птицам, характеризуют, естественно, не только хозяйственно-производственную деятельность людей, но и их древние культы и верования. Как показывают исследования, именно выше-названные животные и птицы у тюрко-монгольских народов выступают прежде всего в качестве *тотемов* – предков тех или иных родов и племен, или в качестве священных (*киели*) существ, которые осуществляют связь с Небом, Космосом, Иным миром. Наделенные сакральной силой, эти животные и птицы были, таким образом,

14. Бердибай А. песенная форма с разделом кайырма (на материале сборника песен “Жетісу әуендері”) //Этнокультурные традиции в музыке: Матер. междунар. конф., посв. памяти Т.Бекхожиной / Сост.: А.И. Мухамбетова, Г.Н. Омарова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – С. 130-139.
15. Тұрмағамбетова Б.Ж. Қазақстанның Батыс аймағының ән мәдениеті. Монография. – Алматы: “Тау-самал”, 2009.
16. Уахатов Б. Қазақтың халық өлеңдері. – Алматы, 1974.
17. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: “Дайк-Пресс”, 2001.
18. Күй қайнары /А. Райымбергенов, С. Аманова. – Алматы: Өнер, 1990.

покровителями людей и являлись часто символами благополучия, жизненной силы и удачи (*құт*).

Культ тотемных и священных животных, возможно, включал в себя некую обрядовую практику, в которой выражалось почитание, умилоствление духов животных и птиц. Они призывались, задабривались и должны были (как и духи-хозяева), помогать людям в их повседневных делах и заботах. Из этого культа идет, вероятно, богатейшая традиция звукоизобразительности на тюрко-монгольских музыкальных инструментах. В казахской традиции кюю с названиями животных и птиц сопровождаются очень архаичными по содержанию легендами, в которых есть отголоски мифа, древних преданий, генеалогических легенд, архаической эпики.

Персонажами древних кюев-легенд могут выступать также легендарные (Коркыт), полулегендарные (Асан Кайгы) и исторические личности (Ескандер, Чингисхан, Аблай-хан), сама жизнь которых становится легендой в устах народа.

В этом подразделе мы рассмотрим в общем плане тот пласт традиционной музыки, который и связан с наиболее древним жанром инструментальной музыки – кюями-легендами (*аңыз күйлер*). Уже в названии жанра отразился его синкретизм – органическое соединение, по крайней мере, двух начал – музыки (кюя) и вербального текста (легенды). Действительно, эти два начала в кюях-легендах так слиты, что одно без другого не существует или, точнее, не может полноценно функционировать⁴⁶. Так, например, в одних кюях музыка непосредственно продолжает повествование и является важнейшей составляющей легенды (“кюй в легенде” – “Аксак кулан”), в других музыка иллюстрирует отдельные эпизоды легенды (“кюй-легенда” – кобызовый кюй “Акку”). В основном, именно эти две формы преобладают в *аңыз* кюях.

Кюи-легенды исполняются на домбре, кобызе (струнно-смычковый инструмент), сыбызгы (духовой инструмент).

⁴⁶ Как известно, по соотношению музыкальных и вербальных текстов в кюях А.Мухамбетова классифицирует их следующим образом: «кюй в легенде», «кюй-легенда», «кюй с легендой» и «кюй и легенда» (Мухамбетова А.И. 2002).

3.1§1 Древние кобызовые кюи

Самые древние сюжеты кюев для кобызы – древнего смычкового инструмента с волосяными струнами – связаны с легендарным персонажем Коркутом. Легенды о Коркуте, распространенные среди казахов, восходят к мифологическому образу Первого шамана и Первого музыканта, создавшего шаманский музыкальный инструмент кобыз. Связь с шаманством и архаичность устных народных преданий о Коркут-ата, распространенных и у других тюркоязычных народов (Буркут-баба, Баба-Гамбар и др.), позволяет отнести этот персонаж не только к мифологическим образам тюрков, но и к пантеону их древних верховных божеств, олицетворяющих собой шаманский культ, возникший, как известно, задолго до ислама. По сюжетам кюи Коркута, в подавляющем большинстве являются «обыгрыванием» основной легенды о Коркуте, краткое содержание которой можно передать в следующих словах:

Коркут в течение многих лет своей жизни ищет бессмертия. Он обходит все четыре угла земли, делая людям много добра, но не найдя спасения от предначертанной судьбы, возвращается в центр Земли на Сыр-Дарью, Думая, что смерть не достигнет его на воде, он приносит в жертву своего верного друга - верблюда Желмая, из шкуры которого изготавливает деку для своего кобызы, стелет на поверхность воды ковер и начинает играть на кобызе свои дивные мелодии... Однажды изнуренный Коркут засыпает и смерть в облике ядовитой змеи настигает его. Однако кобыз Коркута продолжает звучать и по сей день, а музыка, созданная им бессмертна.

Эта легенда сопровождает известный повсеместно кюй «Коркут», который мы знаем как вариант народного кюя. Еще один кюй под названием «Қоңыр» («мягкий, мечтательный, задумчивый») или «Қорқыттың қоңыры», хотя не имеет подробно изложенной программы, также связан, по мнению исполнителей, с Коркутом. Название «Қоңыр», обозначающее в казахской инструментальной музыке некую жанровую разновидность кюев – выражение углубленного, философско-созерцательного настроения (состояния) – говорит само за себя. Кюй можно воспринять как раздумье на извечную тему жизни и смерти, смерти и бессмертия, которая и является главным

мотивом легенды о Коркуте. Эти два кюя – «Коркут» и «Коньр» стоят особняком как в программном отношении (обобщенность), так и в музыкально-стилистическом (относительная развитость).

Вокруг основной легенды строятся и сюжеты других коткутовских кюев. Однако они более конкретны и детализированы. Так, программа кюя «*Баишай*» («Ступня») представляет собой описание одного из чудесных обстоятельств смерти Коркута (эпизод одного из мусульманизированных вариантов легенды):

Однажды, когда преследуемый смертью Коркут вернулся на берег Сыр-Дарьи, и, постелив на воду ковер, играл на кобызе, сестра принесла ему торбу с едой. Заползший червь (кара-курт) вылез из торбы и смертельно ужалил его. Посланный аллахом Азраил является за душой Коркута. Коркут в предсмертный час исповедуется в своих смертных грехах: «Моя главная вина в том, что я в течение сорока лет убежал от смерти. Второй грех заключается в том, что однажды во время сна я нечаянно задел ногами мою младшую сестру, в наказание я прошу навсегда оставить мои ноги в могиле открытыми. И, наконец, я прошу похоронить мой любимый музыкальный инструмент вместе со мной».

В основе этого сюжета к кюю лежит народное предание о могиле Коркута, которая в течение веков являлась местом паломничества для верующих в чудесное исцеление⁴⁷. Рассказывают, что, хотя могила была, соответственно росту Коркута, очень больших размеров, ноги святого были, якобы, постоянно высунуты наружу, а кобыз Коркута звучал еще долгое время после его смерти.

В программе кюя «*Таргыл тана*» («Пятнистый бычок») нашли отражение отголоски еще одного варианта легенды (также мусульманизированного), где Коркут - таиб (лекарь):

За свой труд он не брал денег и не просил платы (...). Такое бескорыстное занятие Хорхута (...) было угодно аллаху, и он, по милосердию своему, однажды, когда Хорхут спал, сказал ему: «Ты не умрешь до тех пор, пока сам не помянешь смерти». С этого времени в течение многих лет Хорхут ни разу не обмолвился о смерти, по-

⁴⁷ Могила Коркута существовала на берегу Сыр-Дарьи еще в XIX веке.

куда однажды, гоняясь за быком, убежавшим в поле, он не утомился и, присев отдохнуть, (не) подумал про себя: «Если я не помру, то догоню его и поймаю». Бычок сразу же поймался, но Хорхут понял, какую ошибку он нечаянно совершил (...). Как исправить ошибку, как спасти себя от смерти, куда бежать? Вот вопросы, которые захватили все помыслы Хорхута». (Далее - по традиционному сюжету легенды).

Легенда к кюю в наше время звучит так:

Однажды на одной из дорог Коркут повстречалась старушка, гнавшаяся за бычком. Увидев Коркута, она попросила помочь ей поймать животное. Коркут в течение целого дня не мог настичь беглеца. Разозлившись на себя за то, что потерял за этим занятием так много времени, он подумал про себя: «Не ходит мне на этой земле, если я его не поймаю». В это время бычок вдруг совсем скрылся из виду» (по др. варианту - обратился в камень).

Кюй «*Желмая*» («Быстрая, как ветер») назван по имени верного спутника Коркута – полусказочной верблюдицы Желмая. По легенде

В течение долгих лет Желмая возит Коркута по всем сторонам света и вновь привозит на родную землю. Принесенный в жертву богам в качестве ценнейшего дара, Желмая не спасает Коркута от смерти. Лишь голос его, как живой, отзывается в чудесных звуках коркутовского кобыза....

Легенды кюев «*Елимай*» (О, народ мой), «*Ушардың ұлуы*» (Вой собаки по кличке Ушар), «*Әушпай*» (Слово при укачивании ребенка) не связаны с основной сюжетной линией легенды. Их можно условно трактовать как «виденное и слышанное Коркутом во время его далеких странствий». К кюю «Елимай» предпослана следующая программа:

Видя горькие страдания народа, который с самого начала своей истории вынужден постоянно защищаться от нападения бесчисленных врагов, Коркут восклицает: «О, народ мой! Когда же кон-

чатся твои страдания? Когда сможешь ты жить без кровопролития и войн?».

Кюй «Ушардын улы» сопровождается такой легендой:

В далекие времена жила одна старуха. У нее был единственный сын. Где бы он ни появлялся, его повсюду сопровождал его верный пес по имени Ушар. Однажды мальчик скончался. Старуха, откочевывая со своим родом в другие края, обнаружила исчезновение и Ушара. Вернувшись на старое место, она увидела пса: тоскливо заывая, он печально оплакивал своего хозяина. Этот случай, свидетелем которого был Коркут, и положен в основу создания им кюя «Ушардан улы».

Как видим, эти сюжеты перекликается с некоторыми традиционными жанрами: первый кюй («Елимай») – с жанрами жырау, в частности, с мотивами гражданской скорби, с жанром исторической песни; второй («Ушардын улы») – с обрядово-бытовым жанром «Жоктау». Последний кюй, кроме того, больше приближается и к жанру бытового рассказа (ангима), чем к собственно легенде. То же самое можно сказать и о кюе «Ауппай», который сопровождается следующей легендой:

Однажды, когда Коркут сидел на поверхности воды и играл на кобызе, его взгляд привлекла женщина, стоящая на берегу Сыр-Дарьи. У нее в руках был маленький ребенок, который громко плакал. Изможденная мать, у которой не было в груди молока, лишь покачивала ребенка со словами «Ауппай, ауппай», и как-будто, ждала помощи от Коркута. Кор-кут изобразил увиденное на кобызе.

Как и в кюе «Ушардын улы» здесь известную роль играет звукоизобразительное начало: если в кюе «Ушардын улы» кобыз изображает почти натуральный плач осиротевшей собаки, то здесь – ритмическое убаюкивание ребенка, когда в звучании кобызы можно ясно услышать интонации «ауп-пай», «ауп-пай».

Итак, мы видим, что в группе «кюи Коркута» нашли отражение как собственно миф о Коркуте (его различные варианты или конкретные эпизоды), так и более поздние жанровые напластования – вплоть

до сюжетов с чертами реалистического бытового рассказа, фабула которых лишь формально связана с именем Коркута. Как бы то ни было, приведенные нами легенды кюев не могут служить фактами бесспорного доказательства их реального авторства: кюи Коркута, вероятно, правильнее было бы определить как «кюи о Коркуте», сюжетные истоки которых соприкасаются с самыми разными жанрами устного словесного искусства.

Как мы заметили, кюи о Коркуте объединяются легендой о поисках Коркутом бессмертия. Эта тема находит известную аналогию в древнем шумерском эпосе о Гильгамеше⁴⁸, который после смерти своего друга Энкиду уходит искать по Земле секрет «вечной жизни»⁴⁹. «Лейтмотив поэмы – недостижимость для человека участи богов, тщетность человеческих усилий в попытках получить бессмертие. Концовка эпоса подчеркивает мысль, что единственно доступное человеку бессмертие – это память о его славных делах». Два сюжета, как видим, сходны не только по общим побудительным мотивам и действиям героев с единой целью, но и по конечному результату этих действий. Привлекает особое внимание и связь некоторых моментов в обоих сюжетах с шаманскими представлениями и ритуалами.

В первом из них Коркут – Первый шаман (лекарь, предсказатель будущего), мудрец, музыкант (именно в таком облике дошли шаманы и до наших дней). Смерть Коркута связана со стихией воды, олицетворяющей, по шаманской космогонии (и по космогоническим представлениям вообще) нижний мир – мир мертвых. (Верхний мир отождествляется с небом – местом обитания добрых духов, средний мир – с землей, населенной людьми и духами-хозяевами земли). Недаром шаманы призывали Коркута «как владыку нижних вод, не живого, не мертвого». Характерно также и то, что смерть Коркуту несет змея (змееподобное или подземное существо) – обитатель нижнего мира, олицетворяющего смерть в мифопоэтической традиции разных народов.

В эпосе о Гильгамеше Энкиду отправляется за сделанным Гильгамешем из корней и ветвей дерева барабаном в подземный (т.е. ниж-

⁴⁸ Мифологический образ Гильгамеша, так же, как и Коркута, более древний, чем исторический.

⁴⁹ Эта параллель уже рассматривала в нашем литературоведении.

ний) мир и более не возвращается оттуда. Этот эпизод весьма характерен, как отмечают В.Иванов и В.Топоров, с точки зрения близости его к ритуалам шаманского типа. Смерть самого Гильгамеша также связана с водной стихией (утрача им цветка вечной молодости во время купания в воде) и змеей, укравшей у Гильгамеша цветок.

В эпосе есть и эпизод борьбы Гильгамеша со Змеем у дерева, которое олицетворяет собой мировое дерево: «У его (дерева) корней змею, что не знает заклятье, он убил, в его ветвях у птицы Имдугуд птенец взял». Этот сюжет сходен по типу, как известно, с основным индоевропейским мифом о поединке Громовержца со Змеем, сюжетная схема которого реконструирована на основе многочисленных данных славянских и балтийских текстов, и параллели которому можно найти в самых разных традициях, в том числе, и в евразийских. Не останавливаясь на всех узловых элементах этой сюжетной схемы, отметим только весьма существенные для нас моменты: 1) Место нахождения Бога Грозы (Гром-птицы, Бога неба и других локальных вариантов положительного персонажа) – наверху, на небе, у вершины трехуровневого мирового дерева; 2) Змей (или ему подобные) находится внизу, у корней мирового дерева; 3) Бог Грозы ударяет своим орудием по дереву (по камню) с целью уничтожения Змея; 4) После победы Бога Грозы появляется вода, в которой скрывается Змей.

Дополнительной параллелью к основному сюжету мифа могут послужить, вероятно, и материалы легенд, в которых действуют аналогичные персонажи, функциональное сходство которых с персонажами мифа не вызывает сомнений. Так, например, среди казахов бытуют многочисленные варианты легенды о борьбе птицы со змеей, в которых птица олицетворяет доброе, светлое начало, жизнь; Змей – темные силы, смерть⁵⁰. Вмешательство человека (путника, батыра, кюйши) в эту борьбу решает ее исход: побеждает светлое начало,

⁵⁰ Вместе с тем, согласно казахской мифологии, Змей (Змея), наряду с олицетворением подземного мира, являлся одним из тотемов протоказахских (прототюркских) племен. Так тотемический культ змеи существовал у саков и других, более поздних, кочевников Центральной Азии. По казахским поверьям, змей символизирует сакральность и во многих легендарно-сказочных сюжетах является покровителем, помощником человека.

жизнь. Вот как отразилась эта легенда в кюях с традиционным названием «Шынрау» (Шынрауқұс или Самруққұс – мифическая птица):

В далекие времена в ветвях растущего в безлюдной степи одинокого дерева (байтерек) гнездилась гигантская птица Шынрау (Самрук). Каждый раз, когда она улетала далеко в поисках корма, ее вылупившиеся птенцы бесследно исчезали. Так повторялось из года в год... Но однажды в эти места забрел человек (путник, батыр). Он прилег отдохнуть в тени дерева, но, разбуженный громким щебетанием, увидел, как к птичьему гнезду подбирается огромная змея. Человек одним ударом отрубил змее голову... О силе и добром деянии человека птенец поведal прилетевшей матери, которая, поблагодарив путника, донесла его на крыльях в родные места.

А вот как звучала легенда к кюю «Шынрау», сочиненном Ыхласом: *Рассказывают, что однажды Ыхлас во время своего путешествия остановился у одинокого дерева, растущего на берегу реки. Пустив своего коня ластись, он сел отдохнуть у тени дерева. Вдруг он увидел птицу, с жалобным писком кружащуюся вокруг дерева. На ветках Ихлас заметил гнездо, откуда выглядывали головки птенцов. Они тоже пищали. По стволу, подбираясь к добыче, ползла змея. Тронутый жалобой матери и птенцов, Ыхлас быстро встал, снял плетью змею с дерева, убил ее и бросил в реку. Птица вернулась к своему гнезду. А Ыхлас подумал про себя: «Хищник есть хищник, человек ли он, змея ли, он хочет проглотить слабого! Расскажу об этом людям с помощью струн своего кобыза, чтобы помнили они о черных делах всяких хищников.*

Как видим, произошла известная трансформация сюжета основного мифа в достоверный рассказ, герой которого – реальное лицо, автор повествования. В то же время, проекция этого рассказа на известную символическую модель (мировое дерево - птица - человек - змея), играющую, быть может, роль некоего архетипа в сознании слушателя, делает смысл рассказываемого намного значительней и глубже, чем простое повествование об одном случае из жизни кюйши.

3.1 §2 Древние домбровые и сыбызговые кюи.

История домбры – 2-струнной казахской лютни – также уходит в глубь веков. О древности происхождения домбры и подобных ей музыкальных инструментов свидетельствуют не только археологические раскопки на территории Центральной Азии, но и сама музыка и, в частности, кюи-легенды, которые дошли до нас как продукт фольклорного (народного) творчества. «Удивительные картины могут передавать древние кюи-легенды: легкий полет лебедей, жалобный голос ревушей верблюдицы, тяжелый топот табуна куланов, стремительный бег иноходцев, отчетливую человеческую речь с мольбами, просьбами и плачами», – пишут исследователи этого раннего пласта традиционной инструментальной музыки (Күй қайнары, 1990).

В музыкально-структурном отношении эти кюи – небольших масштабов, относительно простые по форме (основным формообразующим фактором здесь выступает повторность в виде многократно обыгрываемых мелодических формул). На домбре и кобызе кюи-легенды исполняются, чаще всего, в квинтовом строе, с преимущественным использованием бурдонного двухголосия. Надо заметить, что кюи-легенды распространены большей частью в восточных и юго-восточных областях Казахстана и очень хорошо сохранились у казахов Алтая, Монголии и Китая.

По некоторым музыкально-функциональным признакам домбровые кюи-легенды можно сгруппировать следующим образом: 1. Кюи, связанные с образами тотемных или священных животных и птиц, в которых большое место занимает *звукоизобразительное начало*; 2. Кюи, в легендах которых говорится о прямом *магическом* назначении музыки (завораживание потусторонних сил, змей, драконов; магическое воздействие на животных и людей; «говорящие» инструменты); 3. Кюи-плачи (*зар, жоқтау, естірту, жұбату*), в которых нашли отражение не только традиции оплакивания умерших, но и самые разные представления и верования, связанные со смертью.

К *1-ой группе* относятся довольно многочисленные образцы с названиями птиц – «Аққу» (Лебедь), «Қаз» (Гусь), среди которых есть и мифические – «Самрұқ құс» (Птица Симург), «Алып қарақұс» (Птица-великан), «Тауқұдірет» (Бекас, этимология которого *Тау* – гора, *құдірет* – божество). Примечательно, например, содержание

легенды «Тауқұдірет», по-своему отражающей один из космических актов первотворения.

В незапамятные времена домбра имела лишь одну струну, а Тауқудрет имел лишь одно крыло: у самца это было правое крыло, у самки – левое. Поэтому птицы не могли летать, а на одной струне домбры невозможно было играть кюи. Днем и ночью Тауқудрет молил Тенгри о том, чтобы обрести оба крыла и научиться летать. И однажды Тенгри дал птицам случай осуществить свою мечту, надоумив их взлететь вместе и, соединив два крыла, воспарить в синем небе... Увидев это, в небо также взлетели и другие птицы – их братья. Так они летели, радостно расправив крылья, гонимые ветром, и благодарили Тенгри. А их дети затем уже рождались двухкрылыми. Свидетелем этого чуда был домбрист, который подумал: "Если птицы полетели, соединив два крыла, то, может быть, и моей домбре нужно две струны?". Он натянул вторую струну на свой инструмент, и когда заиграл на нем, послышались чудесные звуки... Радость домбриста была безгранична, и первый свой кюи он посвятил Тауқудрету. Он изобразил на домбре его печаль, мольбу, а затем – совместный полет птиц в синем небе.

Довольно многочисленны кюи-легенды с названием «Аққу», которые чаще всего исполняются без легенд и представляют собой большей частью ряд звукоизобразительных фрагментов: полет, биение или равномерное хлопанье крыльев, голоса и клекот птиц. Почитание лебедя, а также дикого гуся (каз) как тотемов, а затем как священных птиц, связующих мир людей с верхним миром и являющихся носителями душ умерших, вероятно, и нашло отражение в древних кюях-легендах. По мнению ученых, культ лебедя-тотема имеет древнейшие сибирско-центральноазиатские истоки, а сюжеты о нем в фольклоре тюркских и монгольских народов восходят к тотемистическим представлениям о женщине-птице как праматери рода. Звукоизобразительность и звукоподражание, которые сейчас воспринимаются в кюях как художественный элемент, выполняли раньше магическую функцию и были связаны, быть может, с обрядами заклинания тотемных животных и птиц.

Лебедь часто выступает и персонажем мифологических или сказочных сюжетов, воплощенных не только в словесных жанрах фоль-

клора, но и в музыке. Так в Жетису сохранился кюй “Акку”, который состоит из 2 или 3 фрагментов, объединенных в небольшой цикл. В нем повествуется о священной мифической птице (*Аққу* или *Самруқ-Симург*), которая перелетала гору Кап (*Қап-тауы*), разделяющую землю на 2 части. Первый кюй цикла, исполняющийся в относительно медленном темпе, так и называется - “Перелет Акку через Каптау”. На этом пути ее преследовала хищная птица *Бидайық*: картину преследования – в более быстром темпе – передает 2-ой кюй “*Аққуды Бидайық құстың қуғаны*”. В еще одном варианте кюя “Акку” есть 3-я часть, в которой изображается встреча акку со своими птенцами на родине, их радостные объятия, щебетание (“*Аққудың балапандарын аймалауы*”). В звукоизобразительных кюях “*Аққу*”, “*Қаз*”, “*Бұлбұл*” (Соловей) очень часто исполбзуется флажолетный тембр инструментов – кобыза, домбры (кюй “*Қоңыр қаз*”).

К тотемным животным относились волк (*қасқыр, бөрі*), бык (*бұқа, өгіз*), верблюд (*түйе, нар, желмая, атан, інген, мая*), олень (*бұғы*). Так, широко известна легенда о происхождении тюрков рода Ашина, далекие предки которого – изуродованный мальчик, род которого был полностью истреблен, и *волчица*, выкормившая мальчика и ставшая затем матерью его десятирех сыновей. Согласно генеалогическим легендам казахов, туркмен, узбеков, азербайджан и некоторых других народов прародителем древнетюркского племени *огуз*, ставшего ядром мощного средневекового союза племен, является *бык*. Мифический же бык *Көк бұқа* (*көк* – синий, голубой, сивый) по преданиям казахов вскопал когда-то рогами землю и достал из ее глубин воду, и с тех пор земля держится на двух рогах этого животного. В сыбызговом кюе с одноименным названием “*Көк бұқа*” чудесный бык, обладающий сакральной силой: он не только оберегает скот от диких животных, но и пригоняет назад целые стада, угнанные врагом.

Особое место в традиционных верованиях казахов занимает *верблюд*. Его культ наряду с оленем в качестве тотемного и священного животного прослеживается у ряда тюркских и монгольских народов еще с эпохи неолита, о чем свидетельствуют наскальные рисунки на территории Центральной Азии. Верблюд и олень были не только покровителями и предками-арухами, но олицетворяли Космос и

гармонию, символизировали благополучие рода. Недаром в добровых и сыбызговых кюях-легендах “*Бозинген*” (“Белая верблюдица”) смерть верблюдицы или верблужонка означает нарушение гармонии, равновесия и утерю *кута* – жизненной силы и счастья. В то же время при очень важных событиях в жизни народа или рода в жертву приносили именно верблюда, чаще всего белого. Это говорит о том, что верблюд в традиционной культуре кочевников был связан с верхним миром. Поэтому, как и кони, верблюды могли иметь крылья: вспомним легендарную крылатую верблюдицу Желмая, на которой Коркут облетел все четыре угла земли. В восточно-казахстанском домбровом кюе “*Асан Қайғының Желмаясы*” изображается иноходь верблюда (*желмая* означает верблюд-скакун), совершившего вместе с Асаном Қайғы тяжкий путь поиска Земли обетованной - *Жер ұюқ*.

Культ *коня*, хотя и считается исследователями более поздним культом, является одним из главных в традиционной духовной культуре казахского, как и многих других кочевых народов. В инструментальной музыке казахов кюев, названия которых связано с кличками, мастями коней – огромное количество. И это понятно, ведь для кочевника жизнь без коня была невысказима, и особое отношение казахов к этому животному выражается очень ярко именно в музыкально-поэтическом искусстве: конь – это друг, вечный спутник, участник всех побед и поражений, близкое, почти родное существо, смерть которого – невозможная утрата... Легенды кюев о конях, чаще всего, – реалистического содержания, в них нет сакрального смысла, музыка передает бег, скачку коней, их характер. Подобные кюи в квинтовом же строе относятся, большей частью, к разновидности более поздних *этических* кюев.

Тем не менее, почитание коня у казахов уходит корнями в те далекие исторические времена, когда конь был связан у древних людей со стихией огня и солнца: в мифологии индоариев именно в огненной колеснице, запряженной четверкой лошадей, спустился на землю бог солнца Митра. В традиционных же религиях ряда тюркских и монгольских народов культ коня наиболее интересен в контексте тенгрианства. Кол, Железный кол (*Темір қазық* – Полярная звезда, неподвижно стоящая на севере) или коновязь символизировали ось земли, мировую ось, соединяющую 3 мира – нижний, средний и верх-

ний. Известная трехчастная символика Мирового дерева перекликается с данными представлениями. Конь у коновязи или у Мирового дерева – существо, связующее все уровни космического пространства и имеющее небесное происхождение. Поэтому конь может быть крылатым и лететь “как птица”, переносить героев мифов, сказок и легенд в различные миры. Почитание же его как священного небесного существа объясняет, быть может, и то, что в тенгрианской религии лошадь представляется наиболее “желанным” для обитателей верхнего мира и аруахов животное, поэтому оно является главным жертвенным животным. Так, считается очень архаичной описанная еще в древнетюркскую эпоху традиция вывешивания на шестах или ветвях высоких деревьев голов и шкур коней, принесенных в жертву богу Неба – Тенгри.

Ко 2-ой группе относятся кюи, в легендах которых говорится о прямом магическом воздействии музыки на потусторонние силы, на животных и людей. В этих кюях сохранились представления о существовании в музыке заволаживающих, заклинательных мотивов, которые оказывали некое “волшебное” воздействие. Так, в легенде о Коркуте, приведенной выше, говорится о музыке Коркута, остановившей саму Смерть. Аналогичная роль кобызовой музыки раскрывается в легенде “*Шақыру*”:

В давние времена счастливая жизнь людей была нарушена тем, что с окраин земли на род человеческий напали змеи во главе с двурогим огнедышащим драконом. Куда бы люди ни бежали от кровожадных змей, они не могли найти спасения. Тогда обессиленные они обратились с мольбой к Тенгри, который, услышав их, спустил с неба светящийся солнечный луч. По нему на землю спустился мальчик Нуртолі (сын Солнца) на двугорбом верблюде с кобызом в руках. Сидя лицом к солнцу, он начал играть на кобызе дивные мелодии и слушая их, змеи замерли... Затем, влекомые волшебной музыкой, они последовали за Нуртоли, который привел их к Черному морю (Қаратеңіз). Не переставая играть, он вошел в воду, за ним последовал Дракон и вся змеиная рать, спустившаяся таким образом на дно океана. Так люди освободились на земле от злой напасти, а Нуртоли до сих пор заволаживает под водой змей, играя на кобызе. И пока эта музыка звучит, жизнь на земле продолжается.

В одном из вариантов легенды “*Аксақ құлан*” (мангыстауский вариант в кн. “*Күй қайнары*”), музыка которого связана с традицией “*естірту*” (оповещение о смерти), есть музыкально-иллюстративный эпизод заволаживания Дракона со словами “*Көке, көке*”.

Домбрист Кер-буга за плохую весть о смерти сына был брошен ханом на съедение Дракону. Но его музыка и ласковое обращение (“Көке”) оказывают волшебное воздействие на Дракона и он награждает музыканта слитком золота.

О магическом воздействии музыки на животных говорится в кюях “*Нар идірген*” и “*Бозінген*”. Среди домбровых и сыбызговых клев-легенд есть также сюжеты о том, что язык музыки понятен животным: мастерской игрой на инструменте күйши возвращает угнанные табуны (“*Сыбызы туралы аңыз*”, “*Шырылдақ туралы аңыз*”), заставляет помириться и танцевать соперников – соболя и куницу (“*Бұлғын – Сусар*”), зовет улетевшего сокола (“*Құс қайтару күйі*”).

Ярким примером магического предназначения музыкального инструмента и инструментальной музыки служит шаманское камлание “*бақсы ойнауы*” у казахов. Через инструмент баксы взывает к своим духам-помощникам, которые “помогают” в лечебном сеансе – определить болезнь, найти и отнять у злых духов одну из пропавших душ человека, в сеансе гадания – найти местонахождение пропавшего животного или вещи, предсказать будущее, и т.д. Через заклинательную поэтическую речь и музыку баксы обращается к Коркуту, к духам святых и духам своих предков, к духам-помощникам, которые выступают в разных обликах (птиц, животных, великанов), то уговаривая их, то заставляя покориться его священной силе...

Наконец, в домбровой традиции множество образцов, связанных: а) с “говорением” инструмента, когда музыка несет информативную функцию, б) с магическим воздействием музыки на людей, когда восстанавливается нарушенная гармония в жизни человека и наступает выздоровление, просветление (кюи “*Қосбасар*”).

Многочисленная группа кюев, относящихся к 3-ей группе, – это кюи-плачи, связанные с традицией оплакивания умерших. Разнообразные по сюжетам, они занимают большое место среди кюев-легенд и связаны, большей частью, с древнейшими представлениями казахов о жизни и смерти. По большому счету, и “кюи Коркута” как

размышления на тему “жизни и смерти” обыгрывают плачевые интонации. Неудивительно также и то, что персонажами легенд очень часто выступают животные: их мир аналогичен миру людей, а образы страдающих абсолютно идентичны. Так, в домбровой и сыбызговой традициях есть древние кюи с названием “Боз інген” (Белая верблюдица), в которых рассказывается о горе матери-верблюдицы, потерявшей верблюжонка или разлученной с ним. Плач верблюдицы и ее печаль несут, кроме того, сакральный смысл и имеют, можно сказать, “вселенское” значение, ведь это животное символизирует Космос, его гармоничную целостность. В результате смерти эта целостность, гармоничное равновесие мира оказываются временно нарушенными, что и выражается в кюе-плаче. Близки по содержанию этим кюям и кюи-плачи о разлуке с детенышами серны, лани (“Шұбар киик” – “Пятнистая лань”, “Байлаулы киик” – “Привязанная лань”), об одиноких птицах (“Аққудың зары”, “Жалғыз қаз”, “Сары ала қаз”).

В данной группе кюев исследователи выделяют также кюи-плачи об утонувших детенышах зверей и грудных детях, которых матери теряют при переходе через воду. Последнее обстоятельство – переход через воду – символизирует переправу через пограничье нижнего, потустороннего мира (мира мертвых) и земного, живого мира. Вода – сакральная и довольно опасная граница между двумя мирами и ребенка (детеныша) здесь нужно “удержать”, оставить в мире живых (возможно, это был один из обрядов “выведения из сорочковин” новорожденного – “қырқынынан шығару”). В этих кюях (“Жорға аю” – “Медведь-иноходец”, “Қос келіншек” – “Две молодухи”, “Талшыбық бәйбішенің күйі” – “Плач женщины Талшыбык” и др.) плач медведицы, женщин передает сыбызгы или домбра. Но не только дети, но и молодые парни или девушки становятся жертвами водной стихии (в кюях “Мұңды қыз”, “Жетім қыз” девушки плачут по поводу утонувших братьев, в одном из вариантов “Боз інген” верблюдица оплакивает смерть своей хозяйки, утонувшей во время купания). Возможно, здесь отражаются представления об опасности перехода из одного мушеля в другой, например, из периода детства в период молодости.

Поверья об опасном периоде жизни ребенка до 40 дней отражены в кюе «Алып қара құс» (Большая черная птица). Считалось, что эта мифическая птица уносит души младенцев или представляет угрозу для жизни новорожденных.

Легенда к кюю “Алып қара құс” (Черная птица):

В давние времена жили старик со старухой. Они были несчастны, т.к. все их сыновья умирали в раннем возрасте. Когда родился десятый сын, на шилдехана в доме переночевал случайный гость (құдайы қонақ), который перед уходом сказал: “Душами ваших детей ведает птица Алып қара құс. Эти души не успевают водвориться (встретиться со своим хозяином), потому младенцы умирают от сглаза и порчи. Вам нужно откочевать отсюда и вернуться, когда дитя подрастет”. Старик со старухой откочевали в тугай и стали жить одни. Когда ребенку было уже несколько лет, старик отправился однажды на охоту. Ничего не подстрелив и уже возвращаясь, он вдруг увидел на небе черную птицу, которая держала в когтях свою добычу. Старик прицелился и выстрелил. Плавно кружась, птица упала на другом берегу реки. Радуюсь удаче, старик переплыл реку, но когда подошел ближе, увидел неподвижно лежащего в воде сына и разбившуюся о камень черную птицу. Горько заплакал старик и когда выплакал все слезы, птица вдруг молвила человеческим голосом: “Я был на небесах хозяином душ твоих сыновей. Девятеро из них были убиты людьми, десятого ты убил сам. Он заблудился в лесу, и я нес его оттуда... Теперь твой сын лишился небесного хозяина”. Сказав это, птица умерла. Старик завернул сына в шекпен и принес домой. Когда пришла старуха, он заиграл кюю, который известил о смерти последнего сына (“Аңшының естіртуі”). Второй кюю передает горестный плач (зар) старухи - “Кемпірдің зары”. Слушая ее, старик тоже заплакал. Его кюю - “Аңшының жылауы мен жұбатуы» - это и плач, и утешение.

Вообще сюжет о случайно совершенном убийстве на охоте (отец нечаянно убивает сына, брат – брата) – один из древних и весьма распространенных в кюях-легендах восточных и юго-восточных регионов. Таковы домбровые кюи “Аңшының зары” («Плач охотника»), “Сұр теке” (“Серый козел”), “Сұрмерген” (Имя охотника), сыбызговый кюю “Бөкен жарғақ” (“Сайгачья одежда”). Содержание этих

кюев идентично: это *плачи* по поводу того, что один из охотников (сын или брат), прикрывшись на засаде шкурой животного, становится случайной жертвой другого охотника. Вероятно, здесь выражена идея отчуждения, отделения человека из мира природы (ведь в эпоху анимизма природа и человек осознавались еще едиными), и наступление другой эры – осознания двоичной структуры Космоса, дуальности, противоположности мира человека и мира природы.

Сюжет кюя “*Мұңлық-зарлық*” (“Печаль и горе”):

В кюе говорится о том, как дочь богача полюбила бедного юношу, но не смогла соединить с ним свою судьбу. После смерти возлюбленного она родила двойню – мальчика и девочку. Отец девушки, опасаясь молвы, приказывает старухе-ведьме убить младенцев. Старуха отвезла детей очень далеко и повесила их на ветви высокорастущего дерева – девочку лицом к востоку, мальчика – к западу. Когда сердца детей перестали биться, прекратил свой рост и байтерек. Девушка в горе и слезах отправилась на поиски своих детей и за долгие годы обошла много земель и гор. Однажды она прилегла отдохнуть под тем самым, уже давно высохшим деревом. Когда она задремала, то услышала чудесную мелодию: то “пело” над ней высокое дерево. Это пение успокаивало ее долгое время, пока однажды дерево не упало. Но и тогда под дуновением ветра оно пело, и девушка увидела на его вершине натянутые вдоль высохшего ствола кишечные струны: это все, что осталось от ее детей. Эти струны она натянула на кусок сухого дерева – верхнюю, печальную, с более слабой натяжкой она назвала “мой сын Мунлык”, а нижнюю, пронзительную с более сильной натяжкой назвала “моя дочь Зарлык”. Так она ходила со своим инструментом и исполняла свои печальные кюи...

Таким образом, в легендах отразились традиции «*жоқтау*» (оплакивания умерших). Кроме того, в кюях-легендах есть примеры «*естірту*» (извещения о смерти), «*коңіл айту*», «*жұбату*» (соболезнования, утешения).

3.2 Региональные инструментальные традиции *төкпе и шертпе*

3.2 §1 Общая характеристика

Результаты многолетних исследований казахстанских ученых в области археологии и антропологии, изучение жилища (юрта и ее убранство), архитектурных форм, одежды, декоративно-прикладного искусства в целом, диалектов языка, жанров фольклора и т.д. обнаруживают, наряду с общей основой, черты своеобразия некоторых сторон материальной и духовной культуры территориально-этнических целостностей (регионов) Казахстана. Музыканты также могут внести свою лепту в разработку данного вопроса: так, например, еще в 30-е гг. прошлого столетия в традиционной инструментальной музыке различали два разных *домбровых* *стиля* – *төкпе* (западно-казахстанский), *шертпе* (условно – восточно-казахстанский). Последний, то есть восточно-казахстанский стиль *шертпе* распространен на территории Центрального, северо-восточных, части южной и юго-восточной областей: это Алтай (в т.ч. монгольские и китайские приграничные р-ны), Семей, Арка, Жетису и северо-восток Каратау. В музыке Западного Казахстана, то есть в традиции *төкпе*, как и в эпической традиции, наряду с междуречьем Волги и Урала выделяется как отдельный регион Мангыстау. К этим же регионам прилегает и юго-запад – область восточного Приаралья и Сырдарьи. Каратау и Южный Казахстан (Туркестан) – зона межстилевого взаимодействия в музыке, соответственно, это зона межродовых и, шире, – межэтнических контактов, что также подтверждается данными истории и этнологии. То есть не только роды всех трех жузов в разные периоды проникали, проживали на территории Туркестана (область присырдарьинских городов и ареала Каратау), но и представители других этносов – каракалпаков, узбеков, туркмен... Последние имели тесные контакты с казахами и на территории Мангыстау.

Принадлежность кюйши XIX века к тем или иным родам выказывает и их определенный региональный стиль: Курмангазы из рода *қызылқұрт* племени Байұлы Младшего жуза, основатель западноказахстанской традиции *төкпе* и школы, к которой принадлежали также

Дина Нурпеисова, Мамен и другие выходцы из нынешней Уральской и Атырауской областей; Даулеткерей Шигай-улы из рода чингизидов *төре* – внук Нурали-хана, правнук Абулхаир-хана – представитель направления *төре-тартыс* (стиль *төре* – ханов-чингизидов) в домбровой музыке, к которому принадлежали и другие кюйши-*төре* – Жанторе, Усенторе, Торемурат, Арынгазы из Западного Казахстана (к школе Даулеткерей относится Сейтек из этого же рода); Абыл из рода *адай* племени Байулы, основатель “*адай мектебі*” (школа адай в Мангыстау), внутри которого – школа Есира (*шонай мектебі*) и школа Оскенбая (*жанай мектебі*); представители отдельных родов Алимұлы и Жетиру Младшего жуза, Старшего и Среднего жузов, смешанно проживавших в регионах Арала, Сырдарья и Каратау – Мырза (*төрт қара* Алимұлы), Ыхлас и Сугур (*тама* Жетиру), Казангап (*шанышқылы*), Алшекей (қоңырат) и их школы; представители Среднего жуза, проживавшие на своих исконных территориях – Бажигит и Бейсенби из племени *Абақ керей* и их школы, Таттимбет из рода *қаракесек* племени Аргын, Тока из рода *қуандық* и другие представители этого же племени и их школы; представители Старшего жуза региона Жетису – Байсерке из рода *екей* племени Шапырашты, Кожеке из рода сары племени Албан и их школы, и т.д. и т.п.

Это перечисление здесь делается с целью выявления и изучения региональных музыкальных стилей инструментальной музыки, которые и представляют реальное наследие, истинное богатство и разнообразие национальной музыкальной классики. Ведь за этой принадлежностью кюйши к различным племенам и родам лежит их летопись (*шежіре*) и история, а значит, – и история края, земли, народа. Трудно переоценить изучение языковых особенностей местных музыкальных традиций для истории казахской музыки. Нам представляется, что описание самых различных стилей (региональных, локальных, индивидуальных) в рамках общих музыкальных традиций с их этно-историческим и этно-культурным контекстом – это реальный путь создания более или менее достоверной модели развития казахской традиционной музыки и написания не мифической, а научно достоверной ее истории. По крайней мере, на сегодня можно сделать следующие выводы:

1) В исследованиях родословной кюйши и других носителей казахских устно-музыкальных и устно-поэтических традиций, нет ничего общего с трайбализмом. Т.е., не боясь прослыть «рушыл», «ұлтшыл» (националист) и пр., нужно смело вести этно-исторические исследования (в т.ч. исследования по истории родов и племен), выявляя династийные ветви, школы, различные линии преемственности традиций в искусстве, выявляя и через фольклорные жанры, и через индивидуально-авторские стили особенности музыкального стиля и языка регионов.

2) История казахской музыки, которая еще не написана, не может быть историей вообще, т.к. должна коррелироваться этнической историей различных регионов и племен Казахстана. Современные же структурные исследования музыкального языка регионов показывают разительные отличия в системе музыкального мышления западных и восточных казахов, что хорошо видно на примере кюев *төкпе* и *шертпе*.

3) Определение региональных стилей инструментальной музыки так же, как и многое другое, лежит в русле этно-исторических исследований, которые так или иначе могут пролить свет на этнические и даже этно-генетические процессы на территории Казахстана. Ведь такие важнейшие качества музыки (музыки устной традиции), как устойчивость во времени, типичность, формульность, каноничность и другие – могут сыграть свою незаменимую роль в изучении как самого этноса, так и его культуры.

В данном подразделе мы кратко охарактеризуем региональные инструментальные традиции запада (Батыс) – западноказахстанскую, мангыстаускую, арало-сырдарьинскую, и Востока (Шығыс) – восточно-казахстанскую, аркинскую, семиреченскую (Жетису) и каратаускую.

3.2 §2 Основные школы *төкпе* западных регионов (Батыс)

1. *Западно-казахстанская домбровая традиция (Батыс)*. Западный Казахстан (Уральская, Атырауская, Актюбинская области) – регион высочайшего развития инструментальной музыки, которая представлена здесь блестящей плеядой кюйши XIX – нач. XX в. –

Богда, Махамбет, Курмангазы, Даулеткерей, Дина, Сейтек, Казанган, Мамен, Туркеш и др. Несомненно связь инструментальной традиции с искусством жырау (жанрами малой формы – толгау, терме), в лоне которого вызревало авторское творчество – исторические, а затем и лирические кюи. Недаром у истоков создания домбровых школ Западного Казахстана стояли известные исторические личности – баатыры Торемурат, Арынгазы, жырау Махамбет Отемисов.

Кюи **Махамбета (1804-1846)**, близкие древней эпической традиции жырау, отразили, одновременно, исторические события середины XIX века и, в частности, восстание под предводительством Исатая и Махамбета, которое произошло в междуречье Волги и Урала, во Внутренней (Бокеевской) орде как последнем оплоте казахских ханов-джучидов (кюи «Нарын», «Жұмыр-Қылыш», «Тарлан» и др.).

Мотивы мужественности, героики, которые есть в толгау и кюях Махамбета, нашли свое продолжение и в творчестве его последователя – **Курмангазы Сағырбайұлы (1806-1889)**, равного которому по масштабу музыкального дарования не было во всем Западном Казахстане. Фигура Курмангазы в контексте истории того времени – фигура бунтаря, который в одиночку пытался бороться с несправедливостью. Прогрессивное же значение его творчества в том, что он, уже в новых исторических условиях, нес в народ идеи справедливости, призывал своим искусством к борьбе за свободу. Ясно ощущаемый дух непокорности и свободолюбия в кюях Курмангазы, выражение в них чаяний простого народа определяют демократическое направление его творчества (кюи «Кішкентай» - посвящение Исатаю и Махамбету, «Ақбай», «Төремұрат», «Сарыарқа», «Адай», «Қайран шешем» - посвящение матери, «Түрмеден қашқан» - Побег из тюрьмы и др.). Это творчество можно назвать также эпическим и монументальным, ибо кюи Курмангазы – крупные полотна, в которых содержание очень объективизировано, и, хотя в его творчестве немало лирических страниц, связанных с событиями жизни кюйши («Алатау», «Ақсақ кийік» - Хрома сайга, «Бозқаңғыр» - Бродяга, «Айда, бұлбұл, Айжан-ай», «Балқаймақ» и др.), Курмангазы вошел в историю инструментальной музыки как творец, воплотивший в своем творчестве некие общезначимые идеи, пафос гражданственности. В этом

выражается близость его творчества к творчеству жырау. Кюи Курмангазы автобиографичны: по ним можно воссоздать в самом общем виде драматичную жизнь кюйши, отразившей и социально-исторические коллизии той эпохи в целом.

Также поражает масштаб дарования талантливой ученицы Курмангазы – **Дины Нурпеисовой (1861-1955)**. Прожив долгую жизнь, она удивительным образом соединила в своем творчестве две эпохи, полноценно творя и в эпоху традиционной (степной) культуры, и в эпоху современной (советской) культуры. Дина не только достойно продолжила, но и развила в своем исполнительском и композиторском творчестве достижения Курмангазы, героико-драматическое и гражданственно-демократическое направление его школы (кюи «Он алтыншы жыл» - Шестнадцатый год, «Ана бұйрығы» - Приказ матери, «Жеңіс» - Победа, «Тойбастар», «Сегізінші март» и др.). Женщина-кюйши, имя которой стало широко известно лишь в 76 лет, в свои 78 лет (1939 год) заняла I-е место на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах в Москве, в 83 года покорила своей игрой маститых музыкантов, собравшихся в годы войны в Ташкенте (3-я Декада музыки народов Средней Азии и Казахстана 1944 года), а на своем 90-летнем юбилее, по свидетельству А.Жубанова, «с большим мастерством исполняла кюи своего учителя Курмангазы и собственные свои сочинения»... (Жубанов А.К. Струны столетий.-Алма-Ата:).

Традиции Курмангазы и Дины бережно донесли до нас их последователи, блестящие исполнители – Окап Кабигожин, Кали Жантлеуов, Рустембек Омаров, Гылман Кайрошев, Рысбай Габдиев, Азидолла Ескалиев и другие.

Глава второй школы, также один из самых крупных представителей западно-казахстанской домбровой традиции XIX века **Даулеткерей Шығайұлы (1820-1887)** – личность особенная, а его творчество – неповторимая страница истории казахской музыки. Творческий облик кюйши определяется в первую очередь принадлежностью его к ханскому роду правителей – *төре* (чингизид: Даулеткерей – правнук Абулхаир-хана). Даулеткерей продолжает и развивает в своем творчестве традиции «благородного» стиля («*төре тартыс*»), сложившегося, вероятно, еще в конце XVIII в. (Жанто-

ре, Арынгазы, Арэнжан, Мусирали). Даулеткерей развивает далее традиции токпе, и в своих кюях он так же, как и его современник Курмангазы, разрабатывает известный композиционный канон *бас-орта-сага*, то есть основную для западно-казахстанских кюев *буйинную* (зонную) форму. Но у Даулеткерей сложилась иная эстетика и иная по сравнению с Курмангазы образность, которые определили и содержание творчества, и творческо-исполнительский стиль, сформировавшийся, как уже было сказано, в русле *“төре-тартыс”* (лиричность, психологичность содержания; *“төре қағыс”* – при короткой амплитуде кистевых взмахов правой руки достигать мягкости и изящества звукоизвлечения). Если для Курмангазы музыка – это, большей частью, средство борьбы, призыв к бунту, выражение неукротимого духа и воли, то для Даулеткерей – это область прекрасного и возвышенно-утонченного, лирического и созерцательно-философского (можно также говорить об отражении суфийского мировоззрения в кюях Даулеткерей, получившего, как потомок *төре*, обязательное мусульманское образование). Так, в кюях *«Құдаша»* (Золовка), *«Қыз Ақжелең»* (Девичий Ақжелен), *«Көркем ханым»* (посвящение жене старшего брата), *«Ысқырма»* (Насвистывание), *«Ақбала қыз»* (имя девушки-кюйши), *«Бұлбұл»* (Соловей) полны красоты и проникновенной лирики, то кюи *«Топан»* (имя беркута), *«Салық өлген»* (На смерть Салыка), *«Охота»*, *«Шолтақ»* (Короткий век), *«Жігер»* (Энергия) передают глубокие, философские размышления кюйши.

Ученики и последователи Даулеткерей – Аликей, Турып, Салауаткерей (сын Даулеткерей), Сейтек, которые внесли свой вклад в укрепление и развитие творческих достижений этой школы. Имя **Сейтека (Сейтқали) Оразалиева (1861-1933)** занимает достойное место в плеяде знаменитых кюйши западноказахстанской домбровой традиции. Хотя Сейтек не был прямым учеником Даулеткерей, о принадлежности его к школе именно этого кюйши свидетельствуют как высказывания современников, дошедшие до нас устно, так и творческое наследие, композиторский стиль кюйши, и, наконец, – факт принадлежности его к роду *төре*. Примечательно также и то, что Сейтек, как и Дина, связал в своем творчестве две эпохи, два времени (хотя в советский период было правильнее преподнести его как “певца новой эпохи” – *“Жаңа дәуір жыршысы”* (Мерғалиев Т.

1980), как назвал свою книгу известный домбрист и исследователь творчества Сейтека Т.Мерғалиев): все грозы и ураганы этого драматического времени оставили глубокий след в его судьбе и отразились в творчестве (кюи *«Заман-ай»* – «О, время», *«Он алтыншы жыл»* – Шестнадцатый год, *«Айдау»* – Ссылка, *«Он жетінші жыл»* – Семнадцатый год, *«Сексен ер»* – Восемьдесят героев и др.). Ряд кюев, связанных с женскими портретами и жанрово-бытовыми зарисовками (*«Бұлбұл айша»*, *«Шарипа»*, *«Қарашаш»*, *«Бес қыз»*, *«Балқаймақ»*, *«Жантаза»*), сама лирика, близкая лирике Даулеткерей, позволяет отнести Сейтека, как мы уже говорили, к композиторско-исполнительской традиции *“төре”*.

Большое место в западноказахстанской инструментальной музыке XIX-XX вв. занимает творчество выдающегося кюйши арало-актюбинского региона **Қазанғана Тіленбергенұлы (1854-1921)**. И сейчас его кюи звучат во множестве вариантов на родине кюйши – западном побережье Аральского моря, и, в особенности, Актюбинской области, где до сих пор проживают представители разных ответвлений школы Казанғапа. Казанғап прославился как величайший лирик своего времени, создавший множество прекрасных кюев в домбровой традиции *токпе*. Он поднял эту традицию на качественно новый уровень, расширив не только тематическую и образную сферу кюев, но и средства выразительности домбровой инструментальной музыки, поэтому можно сказать, что Казанғап создал свою школу и композиторско-исполнительскую традицию. Несомненной его заслугой является развитие одного из интересных жанров Западного Казахстана – жанра *«Ақжелең»*, основу которого составляли, по преданиям, 62 кюя. Именно «Ақжелең» становится главным жанром в творчестве Казанғапа: он обращается к нему на протяжении всей своей жизни. Такое значение «Ақжелеңов» в творчестве Казанғапа объяснимо с точки зрения того, что в данной местности Западного Казахстана этот жанр становится у инструменталистов показателем исполнительского и композиторского мастерства. В народе говорили, что, кто исполнял существующий в то время цикл из 62 акжелеңов, тот по-настоящему овладел всеми выразительными средствами домбры. В области же композиторского творчества через «Ақжелең», считалось, возможно выразить и все разнообра-

зие человеческих чувств, настроений или состояний. Кюи Казангапа очень медитативны, их содержание можно определить как лирико-философское («Көкіл» – Заветное, цикл Акжелен – «Домалатпай ақжелең» – Крутящийся акжелен, «Кербез ақжелең» – Грациозный акжелен, «Тентек акжелен» – Шаловливый акжелен и др.; циклы, посвященные возлюбленной – кюи «Балжан», любимому коню – «Торыат», «Торыаттың кекіл қақпайы», и др.).

В Западном Казахстане и на Мангышлаке в XVIII-XIX вв. была также весьма развита сыбызговая традиция. Уже в наши дни А. Жубановым был сделан со слов сыбызгышы Исхака Валиева творческий портрет кюйши-виртуоза **Сарымалай (1835-1885)**, который в своих кюях выступил новатором в области западно-инструментального исполнительства на сыбызгы. Сарымалай не только основал свою школу (его учениками были Ергали Жарыкбасов и Вали, отец Исхака Валиева), но и обобщил в своем творчестве достижения сыбызгышы Западного Казахстана, путешествуя по всем его регионам – Мангышлаку, Уралу, встречаясь и состязаясь с башкирскими кураистами (Жубанов А. 2001). Великолепно исполнял кюи-легенды и лирические кюи Сарымалай «Көк бұқа» (Сивый бык), «Ақсақ құла» (Хромой саврасый), «Шал бүркіт» (Старый беркут), «Сансызбай», «Бұлбұл» и Исхак Валиев, донесший до XX века западную сыбызговую традицию, к сожалению, не сохранившуюся в аудиозаписях (реставрировать кюи по единичным и неадекватным нотировкам оказалось невозможным).

2. Мангыстауская инструментальная традиция (Маңғыстау). Самобытность музыкальных традиций п-ва Мангышлак как локальной традиции Запада, высокое развитие всех жанров профессионального музыкального и музыкально-поэтического искусства обусловлена многими факторами, и в том числе – интенсивными этническими процессами на протяжении всей истории региона. Большую часть населения Мангыстау – восточного побережья Каспийского моря – составляет один из крупных родов племени Байулы Младшего жуза *адай* («адай мектебі» в инструментальной традиции). На своеобразие стилей эпической, инструментальной и песенной традиций повлияло и географическое положение региона, который граничит с Атырауским и Арало-Актюбинским регионами

на севере, Каракалпакией и Туркменией на востоке и юге. То есть Мангыстау был всегда зоной активных этно-исторических и культурных контактов разных племен и народностей.

На Мангыстау хорошо сохранились древние кюи, которые имеют циклическое строение. Так, «Ақсақ құлан, Жошы хан» (Хромой кулан, Жошы хан) состоит из трех кюев: «Құлан сарыны» (Мелодия Кулана), «Естірту» (Оповещение о смерти), «Айдаһармен арбасу» (Заговор дракона). Аналогично строение кюя «Нар идірген» (Раздоивший верблюдицу) или «Өрелі мая» (Верблюдица с путями на ногах), в котором цикл составляют «Кюй старика», «Кюй юноши», «Кюй мальчика». К историческим кюям можно отнести бытующие во многих вариантах «Қазақ пен ноғайдың айырылысуы» (Разлука казахов и ногаев), «Ноғай сазы» (Напевы ногаев), «Бала ноғай сазы» (Напев ногайского мальчика), «Алтыс тараулы Науаи» (62 кюя Науаи) и др.

В Мангыстауской домбровой традиции в XIX веке сложилось несколько школ местного значения – Есира («Шонай мектебі»), Оскенбая («Жанай мектебі»), Байшагыра. Основателем же домбровой традиции Мангыстау по праву считается **Абыл Тарақұлы (1820-1892)**. Одними из вершинных произведений казахской инструментальной музыки являются дошедшие до нас величаво-эпические, философские по содержанию кюи Абыла «Абыл» и «Нарату». Абыла знали не только во всем Западном Казахстане, но и в сопредельных территориях (Каракалпакии, Туркмении).

Можно вывести ряд признаков, свойственных мангыстауской региональной традиции в целом. Это, во-первых, *объединение кюев в циклы*: в творчестве каждого крупного кюйши из Мангыстау есть обязательно цикл кюев, связанный со значительным событием в его жизни. Чаще всего, эти события тесно переплетаются со знаменитыми тартысами, имевшими место в Западном Казахстане в XIX веке. Т.е. образование циклов кюев напрямую связано с традицией состязательности, с инструментальными тартысами, получившими широкую известность через творчество мангыстауских кюйши. Так широко известны тартыс-кюи ^{Есбая} («Үш ананың тартысы» – Тартыс трех родов Младшего Жуза), **Кулишара** («Күлшардың тартысы» – Тартыс с девушкой и ее матерью), **Оскенбая** (Тартыс с бахши Кулбаем). Таковую

же широкую известность и популярность у народа получил кюйши *Есир*, который создал многочастный циклический кюй под общим названием «Тоғыз түйеши» (Девять погонщиков верблюдов). Поводом создания цикла (из кюев «Қос айырған» - Разлука, «Тоғыз түйеши», «Көктебе» – Гора Кок-тобе, «Манатау» – Горы, «Ақжарма» – Жертвоприношение) стало реальное историческое событие, участником которого был сам Есир, будучи одним из 9 погонщиков, ставших свидетелями кровавой битвы между русским войском и хивинцами.

Во-вторых, фактор *синкретичности* творческой и исполнительской деятельности носителей музыкальных традиций: многие кюйши Мангыстау были также и творцами, исполнителями образов эпического (жыр) и песенного (ән) искусства – Абыл, Өскенбай, Қалнияз, Шамғұл, Мұрат Өскенбаев и др. По-видимому, этим объясняется появление и необычайная популярность в этом регионе синкретических жанровых разновидностей – т.н. *жыр-кюев* и *ән-кюев*. Вероятно, влияние мощного инструментального начала в малых эпических жанрах (особенно толғау) отразилось и в своеобразии формы и стиля мангыстауских кюев. Так несмотря на воплощение здесь известного канона формы западноказахстанских кюев (бас – орта – саға), бросается в глаза эпический характер многих кюев, последовательное разворачивание музыкального текста, *салмақты тартыс* – “весомая” манера игры, масштабность композиций и преобладание общих форм движения по сравнению с тематической индивидуализированностью в кюях других западноказахстанских регионов.

В-третьих, наличие *особой исполнительской техники* в мангыстауских кюях: эти кюи можно узнать по некоторым своеобразным штрихам правой, а иногда и левой рук, и имеющихся в некоторых кюях изобразительных приемах, которые называются «*қол жүгірту*» или «*қол ойнату*» (жестукуляция, сопровождающая исполнение кюев). Специфические штрихи – это “*адай*” или “*маңғыстау қағыс, сүйрете қағыс*” (разновидность исполнения триольного ритма), встречающиеся у отдельных кюйши оригинальные приемы игры (например, “*теріс баспай*” – “обратное” нажатие струны у Есбая) и др.

3. Домбровая традиция Приаралья и Сырдарьи (Арал-Қазалы және Сыр өңірі). Как мы писали в I разделе, юг и юго-запад Казах-

стана, в частности, Сырдарьинский бассейн, а также и Арал был на протяжении веков зоной межрегиональных и межэтнических контактов разных племен и народностей, а затем и национальностей (казахов, каракалпаков, узбеков, туркмен). Казахстанский Арал с западной стороны – это Актюбинская область, с восточной – Кызылординская область и, вероятно, в прошлом они были единым регионом. Поэтому регион Актюбе по музыкальным традициям относится и к Западному Казахстану, и к Приаралью, что, например, отразилось в том, что творчество одного из крупнейших кюйши XIX-нач. XX в. Казангапа Тлепбергеноулы принадлежит в равной мере и тому, и другому региону. Т.е. нужно признать, что, если по стилю Казангап несколько отличается от западно-казахстанских кюйши и действительно тяготеет к стилю арало-казалинского кюйши Мырза, то по ареалу распространения кюев и факту сложения исполнительской школы именно в сегодняшней Актюбинской области, его с полным основанием можно отнести к кюйши одной из локальных традиций Западного региона.

В арало-сырдарьинском регионе нашли продолжение музыкальные традиции, заложенные еще в конце XVIII в. такими кюйши, как *Құрманай Төремурат*, *Асан Көнек*, *Бекпенбет*. В последующем поколении кюйши можно назвать имена трех самых выдающихся – *Мырза*, *Досжана*, *Әлишекея*.

Один из самых видных представителей Сырдарьинского региона *Мырза* (Шал Мырза) *Тоқтаболатұлы (1844-1930)*, родился на побережье Арала, долгое время жил в Казалинске Кызылординской области. Голод 20-х гг. вынуждает Мырза переехать в Каракалпакию (похоронен в Тахте в середине 30-х годов). Сегодня известно свыше 20 кюев Мырза, среди которых наиболее популярны циклический кюй «Ташауыз», «Жем күйі» (Жем - Эмба), «Бұғының күйі» (бұғы – олень), «Қара жорға» (Черный иноходец), «Мамық», «Қайран елім, қайтейін» (Сожаление), и др. Кюи Мырза отличаются своеобразием композиционного строения – отсутствием стереотипа обыгрывания нижней струны, транспозицией темы в разделе орта и саға, что, по-видимому, и является одной из черт стиля кюев арало-сырдарьинского региона (эти же черты свойственны стилю Казангапа).

Весьма популярны в Кызылординской области кюи еще одного яркого представителя этого региона – *Досжан Қурақұлы (1877-1947)*, творчество которого достаточно хорошо сохранилось благодаря исполнительской деятельности замечательного кюйши и домбриста Исламбека Ысхакова и его учеников. В своих разнообразных по содержанию кюях Досжан смог в рамках западноказахстанской буынной формы выработать свой индивидуальный стиль («Кербез төре» - Торе-щеголь), «Бәти кыз», «Шалқыма» - Вдохновение и др.). Оригинальны по содержанию и технике исполнения кюи «Қыпын» («Моргающий»), «Көкек» (Кукушка), квинтовый «Қоңыр қаз».

И, наконец, творчество другого талантливого кюйши *Әлшекей Бектібайұлы (1847-1932)*, имя которого можно поставить в один ряд с именами самых крупных представителей казахской инструментальной музыки, также в свою очередь принадлежит двум традициям – сырдарьинской и каратауской, хотя, по нашему мнению, по музыкальному стилю Алшекей, все же, больше тяготеет к каратауской – в силу территориальной близости кочевий и родовой принадлежности (коньрат). Поэтому мы видим в творчестве Алшекея большое разнообразие стилей: наряду с небольшим количеством кюев западной буынной структуры («Жаяу кербез», «Акжелең»), шертпе и квинтовых кюев (кюи «Шертпе», «Аққу кеткен», «Ақсақ тоқты», «Сыбызғының күйі»), мы видим кюи синтетических структур (токпе + шертпе, токпе + квинтовых кюи – «Шерлі», «Толқын», «Терісқакпай», «Отарба» и многие другие), которые затем нашли дальнейшее претворение в творчестве каратауского кюйши Сугура Алиева.

3.2 §3 Основные школы шертпе восточных регионов (Шығыс)

1. Восточно-казахстанская инструментальная традиция (Шығыс или Алтай-Тарбагатай). Эта традиция сожилась, в основном на современной территории восточных областей – Семипалатинской, Восточно-Казахстанской с предгорьями Алтая и Тарбагатая и прилегающими монгольскими и китайскими территориями (Баян-Ольгий и Синьзян). В этом регионе до сих пор бытует мощный пласт *аңыз күй* – древних кюев-легенд (для домбры и сыбызгы), особенно

хорошо сохранившийся у монгольских казахов. Именно здесь распространены сюжеты квинтовых домбровых кюев и кюев для сыбызгы, связанных с описанными в предыдущем разделе тотемными и священными животными, мифическими и легендарными образами, а также «хромыми» персонажами («Шыңырау», «Тауқұдірет», «Көк бұқа», «Бұлғын-сусар», «Сұрмерген», «Аңшының зары», «Ақсақ аю», «Ақсақ қыз» и многие другие). Значительное место занимают в восточно-казахстанской традиции также исторические кюи, например, периода джунгарского нашествия – «Сары өзен» (Желтая река), «Беласар» (За горным перевалом), «Қорамжан» (имя батыра), «Ащы күй» (Горестный кюй) и др. К ним примыкают и более ранние по сюжетам кюи – «Салқурең», «Телқоңыр» (посвящения легендарным коням эпических героев).

Легендарным кюйши времен Чингисхана считают в данной домбровой традиции *Кетбұғу* из рода найман. В восточно-казахстанских вариантах домбрового кюя «Аксак кулан» именно домбрист Кетбуга извещает хана о гибели на охоте его сына (Джучи – Жошы). Как историческое произведение той эпохи известен также «Кюй Кетбуги».

Выдающийся вклад в развитие инструментальной музыки и расцвет кюев-шертпе внес самый крупный представитель восточно-казахстанской домбровой традиции – кюйши *Байжігіт (1705-1794?)* из рода *Абақ керей*. По дошедшим до нас легендам Байжигит был автором 300 кюев, за что его еще при жизни называли «күй атасы», «күй иесі». Хотя сохранилась лишь небольшая часть этого наследия, мы можем с полным на то основанием считать Байжигита основоположником домбровой инструментальной традиции Восточного Казахстана. Можно также предположить, что в данной традиции именно с исторических и лирических кюев Байжигита начинается в XVIII веке период осознанного авторства, которое указывает именно на *специализацию* в области инструментального творчества. Поэтому не только прямые ученики и последователи Байжигита, но и все кюйши восточного региона (Алтай-Тарбагатай, Арка, Восточный Туркестан и др.) в XVIII и XIX в.в. исполняли кюи Байжигита и опирались на его достижения в области композиторского и исполнительского творчества.

Время жизни и творчества Байжигита, жившего во времена хана Аблая, падает на последнюю героическую страницу в истории народа – борьбу с джунгарами. Кюйши был свидетелем взлетов и падений Казахского ханства, трагических событий «ақ табан шұбырынды» и последующего героического отражения джунгарского нашествия, отчаянного бегства из родных краев и счастливого возвращения («Қайың сауған» - Доение березы, «Шаңды жорық» - Дороги войны, эпический цикл «Нарын» и др.) Но не только исторические события отразились в его творчестве – оно было весьма многогранно, и если бы сохранились все кюи Байжигита, его можно было бы назвать степным летописцем, передавшим на языке музыки все разнообразные проявления духовной жизни кочевого народа. Но и в дошедших до нас кюях находим большое тематическое разнообразие: древние кюи-легенды, исторические события и героика, посвящения коням, другим животным и птицам, воспевание родной природы.

Еще одно ответвление восточной домбровой традиции сложилось в окрестностях Алтайско-Тарбагатайского и Илийского округов Сынцзянского края. Один из самых видных представителей этой локальной традиции – кюйши из рода керей **Бейсенбі (Бежең) Дөненбайұлы (1803-1872)**, основавший здесь свою школу. Весьма разнообразные по тематике кюи Бейсенби («Жеке батыр», «Төрт би-төренің кеңесі» - «Совет (совещание) четырех биев торе»), многочисленные кюи «Кенес» - «Совещание», «Арман-ай» - «О, мечты» и многие другие) широко известны и популярны на китайском Алтае, в Баян-Олгийском округе Монголии и восточных областях Казахстана.

В Илийском округе Сынцзянского края жил и творил в первой половине XX в. и видный представитель восточной традиции **Әшім Дүнишіұлы**. Его кюи сочинены в традиции древних кюев-легенд («Самұрықтың зары» - «Плач птицы Самрук», «Желмаяның желісі» - «Рыса верблюда Желмая», «Бөктергі» - «Ловчая птица», «Қос келіншек» - «Две молодухи» и др.). Большое место в его творчестве заняли так же, как и у Бейсенби, циклические кюи «Кенес» (Совещание).

Выходцем из Тарбагатайского края был кюйши-домбрист XIX в. **Қайрақбай Шәлекенұлы** (кюи «Салкүрен» - масть коня, «Ақсақ марал» - «Хромой марал» и др.), который был также и

замечательным автором и исполнителем кюев для самого популярного духового инструмента казахов – сыбызгы. Вероятно, Кайрақбай можно считать одним из «могикан» восточно-казахстанской сыбызговой традиции, расцвет которой приходится на XVIII - перв. пол. XIX вв.: по письменным свидетельствам русских ученых в восточных регионах сыбызгы был в то время весьма популярным инструментом. Имена сыбызгышы Кангожи, Тулака известны по этнографическим работам Ч.Валиханова, имена некоторых из них сохранились в народной памяти, но не сохранились кюи (Бекхожина Т.1996). В начале XX столетия сыбызговая традиция пришла в упадок: сохранилось не так много образцов в исполнении Шерубая Орасайұлы, Шанака Ауганбаева, Оспангали Кожабергенова. В наши дни стали известны кюи монгольских казахов, в частности, Кумакая в исполнении его сына Калека, а также пласт древних сыбызговых кюев-легенд.

2. Аркинская инструментальная традиция (Арқа). Территория Арки охватывает северо-восточные и центральные области (Кокшетауская, Акмолинская, Карагандинская, Джезказганская). Величайшим представителем домбровой традиции *шертпе* и, безусловно, самым ярким кюйши аркинского региона был **Тәттімбет Қазанғапұлы (1815-1860)** из рода Каракесек племени Аргын. Его творчество есть результат зрелости и совершенства в XIX веке именно инструментального мышления в музыке восточных регионов Казахстана. Кюйши достиг настоящих высот в выражении самых разнообразных человеческих чувств и состояний, и поэтому его можно считать и выдающимся лириком своего времени, во всей полноте раскрывшем средствами домбры собственное «видение» мира, которое, в то же время, отразило мировосприятие, эстетику и художественную культуру целой эпохи в истории народа. В этом смысле значимость творчества Тагтимбета, как и его современников Курмангазы и Даулеткерей, не ограничивается ни временными (45 лет), ни пространственными (регион Арка) рамками его жизни и творчества.

Почвой для расцвета гениального инструментального дарования Тагтимбета явилось, безусловно, творчество Байжигита, кюи которого были широко известны на обширных территориях всего Среднего Жуза благодаря множеству учеников и последователей кюйши в разных регионах и родах. Продолжив и в значительной степени

развив в своем творчестве идущую от Байжигита эпическую тематику кюев (квинтовые кюи Таттимбета «Бес төре» - Пятеро правителей, «Бозайғыр» - кличка легендарного коня, «Азаматқожа», «Алшағыр», «Айдос» - имена батыров), великий аркинский кюйши явился, в то же время, подлинным новатором в области лирики, сформировав, по-существу, образно-эмоциональный строй и музыкальный язык лирических и лирико-философских шертпе-кюев XIX века (цикл кюев «Қосбасар», «Сылқылдақ», «Саржайлау» – Золотая степь, «Көкейкесті» – Заветное, «Балбырауын» и др.). В этом большую роль сыграло параллельное формирование и развитие жанра лирической песни в аркинском регионе, выдвинувшем позже целую плеяду блестящих акынов, салов и сери – профессиональных носителей песенной традиции казахов. Не случайно то, что еще в молодости Таттимбет завоевал славу оратора-шешена, акына, а также – сала, ставшего уже в этом качестве любимцем народа. Сосредоточившись позже на инструментальном творчестве, Таттимбет стал кюйши, прославившем (как многие из его предков) свою землю и свой род.

Хотя при жизни Таттимбет, вероятно, не ставил себе целью сформировать собственную композиторскую и исполнительскую школу, настоящими его последователями и, в определенном смысле, учениками можно считать таких замечательных кюйши аркинского региона, как *Тока*, *Саймак*, *Баубек*, *Абди*, *Кыздарбек*, *Акмолда*, *Макаш*, *Итаяк*, *Аккыз*, *Баганалы* и многие другие. Замечательными исполнителями кюев Таттимбета уже в наши дни (в середине XX в.) стали Абикен Хасенов – ученик Кыздарбека, и Магауия Хамзин – ученик Аккыз.

Знаменитым современником и соратником Таттимбета был и кюйши *Тоқа (Сайдалы Сары Тоқа) Шоңманұлы (1830-1914)*, создавший множество лирических шертпе-кюев, в том числе и циклических – «Косбасар», «Төрт толғау». Его кюи дошли до нас благодаря замечательным кюйши-домбристам Аккыз Ахметовой и Баганалы Саятолекову.

К сожалению, не сохранилось, кроме единичных кюев, творчество аркинских кюйши Ашимтая (автора оригинального кюя «Қоңыр қаз» - Коричневый гусь) и Дайрабая («Дайрабай»). Из исторических сведений начала XX века известно, что только за свою

профессиональную деятельность были реперессированы в 30-е годы такие замечательные кюйши данного региона, как Абди, Сембек, Ахметжан.

3. Жетису́йская инструментальная традиция (Жетісу). Жетісу (Семиречье) – историческая область Казахстана, границы которой очерчены в пределах р.Аягуз на востоке до р.Шу (Чу) на западе, южного побережья оз.Балхаш на севере до гор Тянь-Шаня на юге. Устная история края сохранила имена и творчество (к сожалению, далеко не полное) акынов, жыршы, салов-сери и кюйши региона Жетісу – Суйымбая, Шалтабая, Болтирика, Рыскелди, Капеза, Садикожа, *Қожеке*, *Байсерке*, *Сыбанқұла*, *Тілемиса*, *Боранқұла*, *Мергенбая* и многих других.

По имеющемуся этно-историческому и музыкальному материалу в регионе Жетісу можно выделить по крайней мере три локальные домброво-инструментальные традиции: 1) западная (юго-западная) область, охватывающая Чуйский и Кордайский р-ны Джамбульской области и прилегающие районы Алматинской области (Байсерке, Шортанбай, Тіленді, Қатшыбай, Боранқұл и др.), 2) юго-восточная область (часть Алматинской области, граничащая с Китаем), 3) восточная (Талдыкурганская область, пограничье с Алтаем). Вторая и третья в силу исторических судеб некоторых племен Старшего и Среднего Жузов распространились в XIX в. и за пределы Казахстана, на территорию китайского Синьцзяна (Шыңжан). По крайней мере, носителями этих локальных традиций уже в наше время были кюйши и домбыраши казахской диаспоры КНР (подразделения родов албан, суан, найман, абак-керей и др.), которые, проживая совместно на пограничных территориях Казахстана и Китая, донесли до нас кюи Бейсембі, Қожеке, Ашима, Қайрақбая, Масгута и др.

Традиция Жетісу родственна соседней восточно-казахстанской – в силу схожих природных условий и тесных историко-культурных связей племен и родов, живших в одном ареале. Здесь также хорошо сохранились древние кюи «Аққу» (Лебедь), «Аққудың зары» (Плач лебедя), «Жеті атан – Ерке атан» (атан - холощенный верблюд), «Шұбар киік» (Пестрая лань), «Ақсақ қыз», кюи на легендарные и эпические сюжеты «Мұңлық – Зарлық» (имена героев легенды), «Жеті бала» (Мальчик-сирота), «Жиренше шешен».

К XIX веку сложились две самые крупные школы, связанные с именами выдающихся кюйши – юго-западного Жетису *Байсерке* и юго-восточного Жетису *Қожеке*. Несмотря на то, что в свое время благодаря домбристам Кожабеку, Саткынбаю, Катшыбаю, Темирбеку Ахметову, А.Жубанов привел в книге «Струны столетия» довольно полные сведения о жизни и творчестве *Байсерке Құлышұлы (1841-1906)*, до нас дошла лишь небольшая часть его кюев. Из огромного наследия Байсерке в музыкальной практике исполняются всего лишь несколько кюев, наиболее известные из которых «Ұран күй» (Кюй-клич), «Толқытатын күй» (Волнующий кюй).

Больше повезло главе другой школы – *Қожеке Назарұлы (1823-1881)*, творчество которого хорошо сохранилось среди казахов китайско-уйгурского Синьцзяня. Слава Қожеке не только как кюйши, но и батыра, предводителя рода, страстного борца за справедливость и достоинство своего народа, простиралась далеко за пределы Жетису (Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. 1998.). Драматические события жизни и смерти Кожеке отразились в историях его многочисленных кюев, широко известных как на родине (Каркара), которую он вынужден был покинуть вместе с родичами, Илийском крае, южном пограничье Жетису (Туркестан и Иссык-Куль), Алтае-Тарбагатае и территории Монголии (Баян-Олгий). Творческое наследие Кожеке дошло благодаря сыну кюйши Ракышу, внукам Шание и Турсынгазы, родичам Ясыну и Орынбеку. В творчестве Кожеке можно выделить кюи на сюжеты древних легенд, эпических сказов, народных преданий («Мұңлық-Зарлық», «Қамбархан», «Жиренше шешен»), и лирические кюи, связанные с душевными состояниями человека («Кертөлғау» – Думы, «Сағыныш» – Ностальгия, «Шалқайма» – Не возносись, «Сайрам көл» – Озеро Сайрам, «Сарбарпы бұлбұл» – Сказочная птица-соловей, «Арман» - Мечта и многие другие).

4. Каратауская инструментальная традиция (Қаратау). Как уже говорилось во II главе, регион Каратау, в котором смешанно жили различные роды всех трех жузов, объединил в себе часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (на теневой, западной стороне каратауских гор – часть сырдарьинского региона), западные границы Жетису (Жамбульская область); на севере этот регион граничит также с Аркой (Центральный Казахстан). Благодаря этому регион Каратау

является, как уже отмечалось, зоной межстилевого взаимодействия и смешения разных региональных стилей в творчестве композиторов.

Расцвет каратауской инструментальной музыки связан прежде всего с именем выдающегося кюйши-кобызиста XIX века *Ыхласа Дүкенұлы (1843 – 1916)*. Благодаря его творчеству мы можем говорить о традициях кобызового (смычково-инструментального) исполнительства, которое смело можно назвать одним из самых развитых в Центральной Азии. Именно благодаря творчеству Ыхласа сегодняшние исполнители имеют репертуар кобызовых кюев, который представляет очень важную область инструментальной музыки казахов. И если в более ранние времена кыл-кобыз, большей частью, сопровождал пение баксы-шаманов и жырау (т.е. был аккомпанирующим инструментом), то в XIX веке он становится солирующим инструментом, демонстрируя наряду с домброй довольно высокие достижения чисто инструментального мышления. Вместе с тем кобызовые кюи, безусловно, сохранили преемственную связь с древними институтами шаманства и жырау, в которых кобыз играл очень важную роль: он не просто сопровождал пение с поэтическими текстами, но и был своего рода магическим орудием шаманского камлания и эпического сказывания.

Творчество Ыхласа отличается не только талантливыми кюями-интерпретациями как шаманской, т.е. коркутовской («*Қорқыт*», «*Бақсының сарыны*», «*Қорқыттың қоңыры*», «*Ерден*» и др.), так и эпической («*Қазан*», «*Айрауықтың аңы күйі*», «*Қамбар*» и др.) ветвей традиции, но и тем, что сам кюйши является также и наследником двух региональных традиций – аркинской и южно-казахстанской (каратауской). Это стало возможным благодаря тому, что роды *тама*, из которого происходил Ыхлас, кочевали на землях Арки летом (жайлау), а зимовали на берегах Чу и в Каратау. Сами эти роды считались пришлыми (основные подразделения *тама* в составе *Жетіру* Младшего жуза располагались на берегах Волги) и соседствовали с родами Среднего жуза, находясь также в контакте с некоторыми родами Старшего жуза и киргизами. Поэтому в творчестве Ыхласа мы находим не только сюжетно-тематическое, но и музыкально-стилевое разнообразие. Примечательно и то, что Ыхлас родился в Жанарке (бывшая Джекказганская область, то есть Арка – Центральный

Казахстан), а похоронен в Сарысуйском районе (Джамбульская область – юго-запад). Наследие Ыхласа донесли до нас талантливые исполнители Даулет Мыктыбаев (Арка) и Жаппас Каламбаев (Каратау).

Одним из основателей каратауского шертпе стал известный кюйши из племени коньрат **Бапыш Қожамжарұлы (1860-1928)**. Родившись в Созаке, Бапыш сформировался как домбрист и кюйши под влиянием Ыхласа, Алшекея, Тока и других кюйши двух регионов – Каратау и Арки. Безусловно, в зрелом творчестве Бапыша (и, отчасти, Алшекея), в его замечательных кюях «Қара жорға» (Черный иноходец), «Қарқарау», «Ыңғайтөкпе» (стиль игры), «Бес жорға» (Пятеро иноходцев) был уже заложен «фундамент» своеобразного стиля каратауской домбровой традиции, нашедшей достойное развитие в творчестве последующего поколения кюйши.

Ярчайшим представителем каратауской региональной домбровой традиции является **Сүгір Әліұлы (1882–1961)**, родич и ученик Ыхласа. Отмеченное выше пограничное географическое положение Каратау имеет прямое отношение к музыке данного региона, к стилю каратауского шертпе и, в частности, к творчеству Сугура, который, как и Бапыш, творил в самом сердце Каратау – в местности Созак. Выдающийся кюйши, родившись на рубеже веков и творя в переломный момент истории, соединил не только прошлое с настоящим, но и синтезировал в своем творчестве кобызовую и домбровую традиции, а в домбровой традиции – достижения многих ее школ. Так на пограничье юго-запада и юга, Сырдарьинского и Созакско-каратауского регионов Сугур безусловно испытал благотворное влияние широко известных кюйши второй половины XIX века Алшекея и Бапыша. И не менее благотворным и сильным было воздействие на Сугура творчества таких выдающихся и именитых кюйши северного региона, как Таттимбет, Дайрабай и Тока. В то же время в творчестве Сугура мы ощущаем очень органичный сплав кюев аркинского, жетысуйского и юго-западного регионов.

Разнообразные по содержанию и образности, кюи Сугура поражают своим совершенством и новаторскими чертами в технике исполнительства. Весьма популярны у домбристов кюи «Шалқыма» (Вдохновение), «Қаратау шертпесі», «Жолаушының жолды қоңыры» (Коньр путника, из 2 частей) «Ілме» (Прием игры), «Бес жорға»

(«Пятеро иноходцев», состоящий из 5 частей), «Ыңғайтөк» (прием исполнения), «Аққу» (Лебедь) и другие. Великолепным исполнителем сугуровских кюев был кюйши-домбрист и кобызист XX века **Жаппас Қаламбаев**, в своем композиторском творчестве продолживший традиции каратауского шертпе (кюй “Жуман” и другие).

Последователем Сугура, а также прямым преемником творчества своего деда Бапыша, был кюйши и домбрист **Төлеген Момбеков**, также продолживший уже в наши дни традиции каратауского шертпе. Весьма своеобразно исполняя кюи Сугура, Т. Момбеков стал и автором множества собственных кюев, в которых мы видим органический синтез традиционного (музыкальный язык) и современного (тематика): «Анама» (Матери), «Арман» (Мечта), «Домбыра», «Сарыарқа сапары» (Путешествие на Сарыарку), «Салтанат» (посвящение дочери) и др.

Литература

1. Турсынов Е. Возникновение баксы, акынов, сери и жырау. - Астана: ИКФ Фолиант, 1999.
2. Мухамбетова А. И. Казахский кюй (очерки истории, теории, эстетики). – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
3. Күй қайнары /А. Райымбергенов, С. Аманова. – Алматы: Өнер, 1990.
4. Жубанов А.К. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001.
5. Мерғалиев Т. Жана дәуір жыршысы. – Алматы, 1980.
6. Бекхожина Т. Даламның назды саздары. – Алматы: Өнер, 1996.
7. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісудың күйлері. – Алматы: Өнер, 1998.

3.3 Жизнь и творчество кюйши западных регионов

Курмангазы (1806-1889)

С именем Курмангазы Сағырбайұлы связаны самые выдающиеся достижения в области казахской инструментальной музыки. Его в народе называют “күй атасы” – “отец кюев”. Клички “Жалдықара” (*жалды* – задривок, *қара* – “черный”, “великий”, “могучий”), “Мендіқара” (*мең* – родимое пятно, здесь в значении меченный) отражают легендарное представление о том, что у Курмангазы на спине имелась грива, и был он отмечен самим Богом.

Основной период творчества Курмангазы приходится на середину 19 века. Это был период крутой ломки в жизни казахского общества, когда менялись не только все общественные институты (в т.ч. и институт власти), но в корне менялся, в связи с кардинальными реформами в сфере хозяйства, сам **образ жизни** кочевников-казахов. Это был очень болезненный процесс, т.к. насильственное преобразование многовекового, устоявшегося скотоводческо-кочевое хозяйства приводило к разорению бедных слоев общества и вызывало естественное сопротивление – то и дело вспыхивали народные возмущения. В истории этот период называется периодом национально-освободительного движения и борьбы, которая была направлена в первую очередь против колониальной политики русского царизма. В восстании 1837-38 г.г. под предводительством Исатая и Махамбета удалось собрать повстанческую армию на всей территории Младшего жуза (Западный Казахстан) и объединить силы народа – это восстание стало самым крупным и значительным в 19 столетии. Однако силы были неравны, и это восстание, как и все последующие, были обречены на поражение. Последовала реакция и более решительное проведение общественных реформ, обнаживших суть теперь уже открытой политики колониализма. После событий 1837-38 г.г. на территории Младшего жуза была окончательно упразднена ханская власть, которая перешла в руки Временного Совета, затем, – генерал-губернаторов, были учреждены совершенно новые

административно-территориальные подразделения (краи, округа, губернии, волости).

Нет никаких документальных или устных свидетельств того, что Курмангазы участвовал в восстании Исатая и Махамбета. Тем не менее, эти исторические личности и их героическая деятельность сыграли значительную роль в формировании личности кюйши и его мировоззрении. Ведь род Курмангазы *кызылқурт* был одним из активных сил повстанческого движения, и недаром один из самых значительных, высокохудожественных произведений кюйши – “Кішкентай” – был посвящен “старшим братьям” Исатаю и Махамбету (от “младшего брата” – *кішкентай*).

Как уже было сказано, после революционных выступлений народных масс, следуют годы реакции. В степи ужесточается политический режим, вводится новый свод законов и общественных предписаний. Вследствие этого, например, стало квалифицироваться как серьезное преступление угон скота – *барымта*, которое раньше (по казахским законам) было средством или формой расчета за нанесенную обиду. В городах, которые вырастали на местах военных укреплений и крепостей, появились тюрьмы, которых никогда не было при традиционном укладе жизни общества. Курмангазы, происшедший из бедных слоев общества и отличавшийся с юных лет обостренным чувством справедливости, становится по новому закону «преступником», который в первый раз попадает в тюрьму именно из-за совершения барымты. Затем, на протяжении почти всей жизни, его преследовали уже за многочисленные дерзкие побеги из тюрем разных городов – Оренбурга, Иркутска, Астрахани и др. Побег из тюрьмы считался уже тяжелым преступлением...

Фигура Курмангазы в контексте истории того времени – фигура бунтаря, который в одиночку пытался бороться с несправедливостью. Прогрессивное же значение его творчества в том, что он, уже в новых исторических условиях, нес в народ идеи справедливости, призывал своим искусством к борьбе за свободу. Ясно ощущаемый дух непокорности и свободолюбия в кюях Курмангазы, выражение в них чаяний простого народа определяют демократическое направление его творчества. Это творчество можно назвать также эпическим и монументальным, ибо кюи Курмангазы – крупные полотна, в которых содержание очень объективизировано, и хотя в его творчестве немало лирических страниц, связанных с событиями жизни кюйши,

Курмангазы вошел в историю инструментальной музыки как творец, воплотивший в своем творчестве некие общезначимые идеи, пафос гражданственности. В этом выражается близость его творчества к творчеству жырау.

Кюи Курмангазы автобиографичны: по ним, выстроенным в относительной хронологии, можно воссоздать в самом общем виде всю нелегкую и весьма драматичную жизнь кюйши, которая, в то же время, отразила и драматизм, социально-исторические коллизии всей эпохи в целом. По кюям и историям их создания, а также некоторым документальным свидетельствам и УСИ (устная степная историография) можно, хотя и довольно условно, говорить об определенных периодах творчества – раннем, зрелом и позднем.

К раннему периоду творчества относится овладение Курмангазы репертуаром местных кюйши и создание кюев, отразивших события 30-х годов – пору юности, когда Курмангазы вынужден был покинуть отчий дом (Жидели Бекетай, ныне Жанакалинский р-н Уральской области) и скрываться от бая по имени Дулат. Дулат, находясь под покровительством самого хана Джангира, совершал множество незаконных действий по отношению к наемным – пастухам, табунщикам, часто просрочивая оплату за их труд. Так поступал он часто и с Курмангазы, который будучи еще подростком начал работать, помогая родителям. Первые навыки игры на домбре и опыты исполнительства и приходится, вероятно, на пору детства и ранней юности. Достигнув совершеннолетия и, вполне уже отвечая за свои поступки, юноша в отместку за притеснения, угоняет лучшего коня бая Дулата, и с этого времени преследуется за “кражу”.

В этот период первого своего вынужденного странствия по близлежащим аулам, Курмангазы проходит «школу жизни». Среди табунщиков, кочующих с Урала до Каспия, он обучается навыкам обуздания и приручения диких лошадей, требующих большой физической силы и ловкости, получает опыт состязаний в байге, стрельбе, становится борцом (палуан), участвует во множестве других соревнований джигитов. Но, самое главное, Курмангазы, участвуя в собраниях, собраниях, состязаниях совершенствует и показывает народу свое мастерство исполнения кюев на домбре, благодаря которому ему удается пребывать довольно долгое время в тех или иных аулах. К этому же периоду относится его первая встреча (в ауле Акбая из рода Байбакты) с кюйши Узак, с которым чуть позже Курманга-

зы встретится вновь уже на родине этого прославленного кюйши, в аулах рода Алаша. Послушав Курмангазы, Узак оставляет его подле себя и в течение месяца передает ему все секреты исполнительского мастерства, свой богатый репертуар, в котором были кюи Асана, Казтугана, Козы, Байжумы и других кюйши. Какое-то время Курмангазы сопровождает Узака в его поездках по аулам, вместе они тайком наведываются и в аул Курмангазы и после короткой встречи со своими родными, Курмангазы вновь уезжает. Теперь уже в сторону Кара Узена и Самары.

К первому периоду жизни относится и встреча Курмангазы с девушкой по имени Ауес из рода Бериш, которой он посвятит один из своих кюев. Позже (примерно в 40-е годы) Курмангазы женится на Ауес, а родившего в этом браке сына назовет Казы. Среди ранних же кюев Курмангазы отмечается цикл «Ақжелең»: в западно-казахстанской традиции композиторское мастерство и показ своего стиля начинается именно с этих кюев. В «Ақжелең» кюйши должен показать степень овладения языком и средствами выразительности домбрового кюя. Как разновидность этого жанра у Курмангазы сохранились кюи «Ақжелең», «Ұзақ ақжелең», «Бас-ақжелең» и другие. Очень выразительна и красива тема кюя «Ұзақ ақжелең», посвященная Учителю (высказываются предположения, что это была тема самого Узака):

Жүрдек, көңілі, ойнақы ♩ = 108

Исследователи относят к раннему периоду и кюю «Балбырауын», который считается в домбровой традиции жанром периода молодости, выражающем состояние неги (*балбырау*), любовного томления и молодого задора. Использование этого кюя в наше время как танцевального затрудняет подобное восприятие «Балбырауын», тем не менее, в кюе Курмангазы сохранилась традиционная структура, наблюдаемая и в других кюях под таким названием (ладовая основа ре-соль и форма с транспозицией):

Жылдам, көңілді $\text{♩} = 120$

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, темп $\text{♩} = 120$. Ключевая подпись: Жылдам, көңілді. Динамика: *f*, *p*, *mf*. Видно использование виолицинов (v) и ударных знаков (>).

Много споров среди музыкантов и исследователей вызывает кюю «Кішкентай», который создан как посвящение Исатаю и Махамбету и представляется вершинным в творчестве Курмангазы. Мог ли он быть создан в середине 30-х годов, по «горячим следам» событий 1836-37 г.г.? Если считать доказанным, что Курмангазы родился в 1806 году, то – да: в 30 лет кюйши мог быть уже вполне зрелым композитором. Сложность, оригинальность композиции, глубокое драматическое содержание кюя могут быть следствием его

шлифовки на протяжении многих лет, когда Курмангазы, быть может, не раз возвращался к своему сочинению и таким образом довел его до совершенства. Возможно также, что кюй был создан позже, в результате творческого осмысления событий 36-37 годов. В пользу такого вывода говорит глубоко оригинальный тематизм кюя:

Бирге-бирге жылдамдата $\text{♩} = 80$

Алғашқы екпінде

Музыкальный фрагмент в 6/8 такта, темп $\text{♩} = 80$. Ключевая подпись: Бирге-бирге жылдамдата. Динамика: *p*, *mf*, *mp*. Видно использование ударных знаков (>) и виолицинов (v). Второе предложение начинается с *rit.* и *mf*.

Необычна и композиция этого кюя, которая обнаруживает не традиционную буынную (зонно-циклическую), а сквозную форму, сложившуюся в XIX веке в кюях лирико- философского характера.

На основании изложенных историй создания кюев в книгах А.Жубанова «Курмангазы» и «Струны столетий» и на основании собственных изысканий автор документального исследования о жизни Курмангазы И.Кенжалиев выделяет 5 групп, в которые объединены кюи по местам пребывания и соответствующим событиям в жизни кюйши, начиная примерно с 40-х годов до 80-х включительно:

- 1) Кюи, созданные в Букеевской орде (примерно в 40-50 годы) – «Акбай» (имя бия рода Байбакты), «Кішкентай», «Алқа» (имя матери Курмангазы), «Бұқтым-бұқтым» («Нагibalся, убегая»), «Жігер» («Энергия»), «Серпер» («Порыв»), «Лауышке» («Иовушка – имя сына Фокея Бородина, русского поселенца»), «Аман бол, шешем, аман бол» («До свидания, мама, до свидания») и др.
- 2) Кюи в периоды пребывания на Устюрте, Актобе, Мангыстау – «Кыз Данайдың кыргыны» («Битва за девушку Данай»), «Төрөмурат» (имя Батыра из рода Бериш), «Бозқаңғыр» («Бродяга»), «Аксақ киік» («Хромая сайга»), «Адай» (племя Младшего жуза), «Бас ақжелен» и др.

- 3) Кюи, созданные по пути из Сибири (при побеге из иркутского заключения) – «Сары-арқа», «Алатау» и др.
- 4) Кюи, связанные с пребыванием в тюрьмах Урала и Оренбурга – «Ертең кетем» («Завтра убегу»), «Түрмеден қашқан» («Бежавший из тюрьмы»), «Кісен ашқан» («Снявший оковы»), «Қайран шешем» («Моя бедная мать») и др.
- 5) Кюи, созданные на берегах Едиля (Волги) уже на склоне лет – «Итог», «Машина», «Не кричи, не шуми», «Саранжап» (имя калмыцкого батыра, сидевшего в оренбургской тюрьме с Курмангазы), «Демалыс» («Отдых»).

Хотя в этой систематизации, по событиям жизни, наблюдается определенная последовательность (по крайней мере, 1-я группа связана с началом зрелого периода, а 5-я – с последними годами жизни кюйши), автор не стремился (да и не мог) выстроить здесь хронологию, и, тем более, – отразить эволюцию стиля. Так в первой группе стоят кюи, очень сложные как по идейному содержанию, так и по музыкальному языку, форме и технике исполнения («Кішкентай», «Акбай», «Серпер», «Жігер»). Объективно невозможно точно определить, когда именно были созданы кюи т.н. «тюремного цикла» – 4-я группа, к которой можно добавить и кюи «Қызыл қайың» (Береза, за ветвями которой удалось укрыться Курмангазы во время погони), «Арба соққан» («Стук телеги»), «Қапы» («Врасплох»), «Перовский марш» и др. Неизвестно время пребывания кюйши в Сибири в Иркутской тюрьме (кюи «Сары арқа» и «Алатау»), хотя сам этот факт не ставится под сомнение – есть свидетельства и материалы, собранные как на родине Курмангазы, так и в Центральном Казахстане (Арка). Ясно одно – **все эти кюи можно объединить в один цикл по признаку близости содержания** (обстоятельства попадания, пребывания или побегов из тюрем). К этому циклу примыкают кюи из 1-й группы «Бұқтым-бұқтым», «Аман бол, шешем, аман бол».

Несмотря на то, что Курмангазы неоднократно бывал на территории современных Актюбинской, Атырауской, Мангышлакской областях, более или менее монолитной по признаку содержания представляется и **группа кюев, созданная на Мангыстау**. В этих кюях (2-я группа) хорошо отразились события, произошедшие в ауле батыров Торемурата и Нарынбая. В кюях-посвящениях двум

батырам «Қыз Данайдың қырғыны» (“Битва за девушку Данай”) или «Төремұрат-Нарынбай» словно бы переданы музыкальным языком те героические события, в которых принял участие и сам Курмангазы. Рассказывают, в частности, что с помощью Курмангазы была одержана победа над батыром Бейисбаем из соседнего хорезмско-го аула, часто нападавшего со своими джигитами на казахские аулы. Справедливость была восстановлена (угнанные табуны возвращены) благодаря тому, что Курмангазы *жекпе жек* (“один на один”) вышел на битву с батыром Бейисбаем, защищая честь пожилых уже в ту пору батыров Торемурата и Нарынбая. **Торемурат** – очень виртуозный кюй (необыкновенно свободна сама форма кюя):

Өте шапшаң, жігермен. $\text{♩} = 168$

В ауле Торемурата возникли и лирические кюи **«Ақсақ киик»** и «Бозқанғыр». Легенда к кюю «Ақсақ киик» вкратце передается так: *“Во время охоты, в которой принимало участие много джигитов, Курмангазы стреляет в стадо сайгаков – животных, славящихся удивительно быстрым бегом, а потому очень редко становящихся добычей охотников. Курмангазы ранит одно животное в ногу. Хро-*

мая сайга бежит за стадом, которое тем временем стремительно унеслось вперед. Несмотря на боль в ноге, прилагая невероятные усилия, хромая сайга тем не менее бежит ему вслед. Вид грациозного, страдающего существа заставляет Курмангазы опустить ружье, ибо в этой картине он увидел внутренним взором другое, что заставляет его с глубоким состраданием воскликнуть: “Разве в жизни ранена только она?! Разве беспомощность и беззащитность – удел только животных? Разве мало раненых и искалеченных среди народа моего?” И Курмангазы тут же сочиняет кюй, посвящая его всем раненым, искалеченным и беззащитным» (А.Жубанов, А.Мухамбетова).

Свое горестное настроение по поводу случившегося на охоте Курмангазы выразил в мелодике, которая, несмотря на оживленный темп, энергичный, «моторный» ритм (скачка), вносит оттенок печали. Ритм же во взаимодействии со штрихами (лига) мастерски передает хромящую походку лани:



Кюй «Бозқаңғыр» создан Курмангазы после айтыса, проходившего однажды в ауле Торемурата. «Бозқаңғыр» («Бездомный бродяга») – так назвала Курмангазы печально знаменитая девушка по имени Шокен, которая по наущению завистливых джигитов вступила в айтыс с Курмангазы и попыталась оскорбить его:

Қайдағы Адай, Таздың арын арлап,
 Сен жүрген бір “Бозқаңғыр” біздің елде.
 Шет жерде әлін білмей әлек болған,
 Сөзім шығын болды-ау сендей кемге.

Бродяга, приبلудивший к нам,
 Мне для тебя и слов-то жалко.

Ответ Курмангазы был полон достоинства:

Жазғырған біреулердің тіліне еріп,
 Құрбыжан, тілім тисе артық көрме,
 Көргенді, көпті білген елдің қызы
 Аулына келген жұртқа “итсің” дер ме?
 Став игрушкой других, не дойдешь до добра.
 Не посетуй, коль грубость услышишь, сестра!
 (Разве могла бы “собакой” / “бродягой” / гостя назвать
 Девушка, которая достойна своего рода?)

Говорят, после этих слов Шокен, закрыв лицо от стыда, убежала, но слова девушки разбередили старую рану, а слово «бозқаңғыр» вонзилось в самое сердце кюйши. Думая всю ночь о своей судьбе, о том, что всю жизнь ему приходится скрываться и поневоле вести скитальческий образ жизни, Курмангазы решает вернуться, во что бы то ни стало, в родные края. Прощаясь с Торемуратом, он сочиняет свой кюй «Бозқаңғыр» или по другой версии – «Қоштасу» («Прощание»). Этот небольшой и, в общем-то камерный по звучанию кюй, тем не менее – одна из проникновенных страниц музыки Курмангазы, его можно назвать кюем «толгау» (размышление).

В одной из поездок на Мангышлак были созданы кюи «Манатау» (название утеса на плато Устюрт – Кара түйе-Манатау), «Балқаймак» (Сливки, подобные меду), «Адай». Легенда последнего, знаменитого кюя Курмангазы «Адай» связывается со встречей кюйши с девушкой-домбристкой из рода Адай, с которой он, судя по некоторым вариантам легенды, состязался. Девушка сыграла тогда кюй (или кюй-терме) «Адайдың термесі», а Курмангазы – «Қызылқұрттың термесі» (И.Кенжалиев). Кюй девушки и стал основой сочинения Курмангазы кюя «Адай», в котором он выразил, по словам А.Жубанова, мужественный, свободолюбивый и гордый характер адайцев.

В начале 50-х годов, по возвращении в родные места – в Букевскую орду – начинается самый драматичный период жизни Кур-

мангазы. В принципе, с этого времени и почти до конца своей жизни кюйши был неустанно преследуем властями – за неоднократные побег из тюрем и «кражи». Если в 40-е годы Курмангазы впервые попал, как пишет А. Жубанов, в местную Урдинскую тюрьму (тогда, возможно, был сочинен кюй «Ертең кетем» – «Завтра убегу»), то примерно в первой половине 50-х Курмангазы был схвачен и отправлен в уже в далекую, в некотором роде «центральною» (окружную) оренбургскую тюрьму. По устным свидетельствам, именно этот долгий путь на арбе породил известный кюй Курмангазы «Арба соққан» (Стук телеги), в котором средствами ритма и интонации весьма образно передается перестук колес, единообразие и монотонность тряской езды на арбе:

Орташа, асықпай $\text{♩} = 60$

Пребывание в Оренбургской тюрьме примечательно еще одним легендарным событием: говорят, что именно здесь Курмангазы, сидя в камере, так искусно играл на домбре, что слух о его мастерстве и чудесном музыкальном даровании дошел до самого генерал-губернатора Перовского. Кюйши был вызван к губернатору и играл (на совещании или дома перед гостями генерала) свои кюи, и уже в конце на глазах у публики сочинил необычное творение – «марш», который позже получил название «Перовский марш» в честь памятного события:

Жігерлі, ұстамды. $\text{♩} = 112$

По одной из версий легенды генерал приказал после этой встречи выпустить из тюрьмы столь выдающегося музыканта: несмотря на жесткую политику в отношении мятежников (Перовский участвовал в подавлении восстания 1830 года в Польше), он слыл знатоком и ценителем культур разных народов. По другой версии, Курмангазы сам бежал из оренбургской тюрьмы. Однажды, когда арестантов вывели на вечерние работы, воспользовавшись темнотой, Курмангазы незаметно скрылся. Медленно пробираясь в темноте вдоль Жайка (Урал), к утру беглец с цепями на ногах добрался до какого-то поселения. Хозяин одиноко стоящей юрты оказался добрым человеком: увидев обессилившего, закованного в кандалы Курмангазы, он в первую очередь накормил его, а затем помог снять оковы. Натертые в кровь ноги очень сильно болели, и эту мучительную боль помогла превозмочь домбра, которой Курмангазы и «поведал» о своих страданиях. Так возник кюй «Кісен ашқан» (Освобождение от оков). Это действительно печальная исповедь, в которой выражена не только физическая, но и душевная боль кюйши:

Байсалды, ойлы. $\text{♩} = 80$

Немного отдохнув, Курмангазы направился в сторону родных мест. Однако вскоре его начали преследовать, и тогда возник, вероятно, образ могучей березы в кюе «Қызыл қайың». «Красная береза» выступает у Курмангазы как символ родной земли: когда исполнялся этот весьма необычный кюй, на вопрос о том, что он хотел в нем выразить, кюйши рассказывал о березе, в ветвях которой он смог однажды укрыться от преследователей. «Не только добрые люди и мой народ помогали мне, но и деревья, родная земля спасала меня от смерти...», – говорил Курмангазы (А.Жубанов).

Добравшись наконец до Нарынских песков, уже в пределах родного Жидели Курмангазы остановился у своего родственника по имени Залел. Залел и поведал ему о горестных событиях последнего времени: два месяца назад скончался Сағырбай, отец Курмангазы, а его жену и маленького сына увели солдаты, которые знали о побеге Курмангазы и решили забрать в заложники его близких. Сраженный этими вестями, Курмангазы по прошествии некоторого времени, все же, нашел в себе силы собраться в погоню. Оседлав двух коней, он поехал по оренбургской дороге, и расспрашивая табунщиков, напал на след солдат. С трудом дождался Курмангазы наступления поздней ночи. Воспользовавшись крепким сном конвойных и прокравшись довольно близко, он издал звук, хорошо знакомый только Ауес. Крепко прижав к себе сына, она ползком направилась в сторону Курмагазы, и они, то и дело пригибаясь к земле, добежали до коней. Так семья вернулась в родной аул, и,

повествуя позже об этом событии, Курмангазы сочиняет свой еще одной с яркими звукоизобразительными приемами игры – «Бұқтым-бұқтым». Неровный, синкопированный, как бы, приседающий ритм создается здесь особым штрихом левой руки – тұтпа:

Ойнақы, жеңіл. $\text{♩} = 80$

Однако на свободе Курмангазы был недолго: существуют документальные свидетельства о том, что 26 сентября 1857 года Курмангазы сажают за угон скота в Урдинскую тюрьму. Но и оттуда он с соседом по камере Нурбаем Тумашевым, распилив решетку, убегает в ночь со 2 на 3 ноября. Возможно, этот побег запечатлел Курмангазы в кюе «Түрмеден қашқан». С этих пор и до 1864 года Курмангазы оставался на свободе, но, судя по переписке между Временным Советом и местными управителями и судьями (биями) заведенное на кюйши «дело» о неоднократных побегах из тюрем принимает серьезный оборот: приказы и отчеты о розыске «опасного преступника» Курмангазы полны решимости и угрозы. Поэтому кюйши, находясь, буквально, в облавном положении, в течение последующих трех лет не появляется в родных краях, и лишь в начале 60-х вновь объявляется в Бокеевской орде в Камыс-Самаре. К этому периоду (конец 50-х – начало 60-х) относится, быть может, создание кюев, посвященных матери «Қайран шешем» (Бедная моя мать), «Аман бол, шешем, аман бол» (Прощание с матерью), а также – сложных

по музыкальному содержанию и виртуозных по технике исполнения кюев «Акбай», «Серпер», «Жігер».

Известна та отрицательная роль, которую сыграл в судьбе Курмангазы бий рода Байбакты Акбай, а затем – его сын Аубакир Акбаев. Эти и ему подобные люди – пособники царской власти в степи – всегда вызывали возмущение и гнев кюйши. В кюе «Акбай» звучит, как будто бы, призыв к борьбе против несправедливости и насилия, и это одна из ярких «героических» страниц в творчестве кюйши. По емкости и цельности развития, по драматизму и накалу страстей, совершенству и отточенности формы этот кюй позволяет говорить о некоем симфоническом масштабе мышления у Курмангазы, и это – в рамках столь небольшого по протяженности жанра, каким является кюй. Этот кюй обычно приводят в качестве классического образца так называемых «двухтемных» кюев: 1-я тема в пределах заставки (бас буын) –

Асықпай, еркін, ызамен ♩ = 60

Вторая – основная (негізгі буын):

Асықпай, еркін, ызамен ♩ = 60

Ритм $\text{♩} \text{♩}$, который заложен уже в бас-буын является мощным импульсом для дальнейшего развития. Так после 3-частной «экспозиции» (бас-буын – негізгі буын – бас буын) стремительный взлет в следующем разделе (Орта) на высокую зону ля, минуя нормативные серединные ладовые опоры, становится возможным благодаря именно высокому динамическому «потенциалу» данного ритма:

Асықпай, еркін, ызамен ♩ = 60

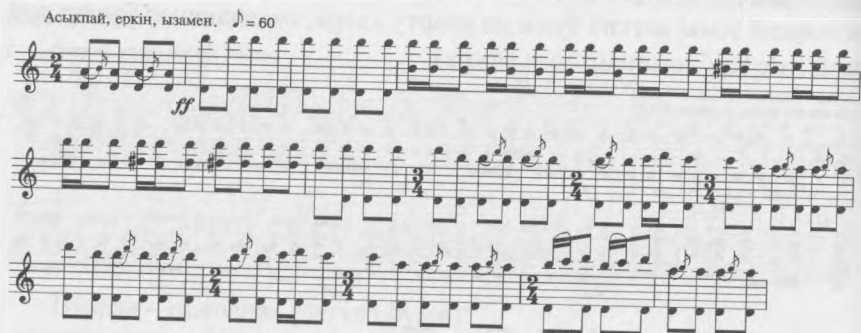
Очень оригинально построена следующая «разработочная» зона – Бірінші саға. После обыгрывания по всем правилам нижней (по-казахски, наоборот, *үстінгі* – верхней) струны утверждается необычная серединная ладовая опора **ре-ре**, на которой следует проведение основной темы негізгі буын на кварту вверх, означающее тональное развитие (субдоминантовая сфера):

Асықпай, еркін, ызамен ♩ = 60

Соответственно на кварту вверх переносится раздел Орта:



После спуска с верхней зоны повторяется основа кюя, т.е. тематический раздел («реприза»). Следующий затем резкий скачок с бас-буына сразу на раздел *Екінші саға* знаменует вторую волну «разработки». Здесь также традиционное обыгрывание *үстінгі ішек* (нижней струны) приводит к кульминационному звучанию темы на октаву вверх (получается еще один квартовый перенос темы):



И, наконец, через раздел Орта-буын идет возврат в зону бас-буын – как заключительный раздел.

Скорее всего, в этот же период (до 1864 года), а может быть, и раньше встречался Курмангазы с Даулеткереем. Это могло быть и на Ханских ярмарках в Урде, и на территории рода *қызылқұрт*, которым правили в 50-60 годы братья Даулеткерей Мирхайдар и Кошек-гали. Во время встречи (или встреч) с Даулеткереем были созданы, как известно, кюи «Айда, бұлбұл, Айжан-ай», «Жігер», «Бұлбұл», «Бұлбұлдың құрғыры». Последний кюй отражает момент состязательности, который имел место между двумя великими кюйши: когда Даулеткерей сыграл свой кюй «Бұлбұл», ему в ответ прозвучал более виртуозный вариант Курмангазы, который был назван Даулеткереем

«Бұлбұлдың құрғыры» – в знак восхищения и признания высокого мастерства Курмангазы.

По документам, найденным в архиве (И.Кенжалиев), Курмангазы попадает вновь в Урдинскую тюрьму 1 марта 1864 года, сидит там около 3 лет, затем его переправляют в Уральск. Но вскоре по неизвестным причинам, его освобождают (П.Аравин в книге «Степные созвездия» высказывает предположение о новых положениях и изменениях в Уставе). Так или иначе, в 1868 году в газете «Уральские войсковые ведомости» от 17 октября появляется рассказ о Курмангазы офицера Уральского казачьего войска Н.Савичева, встретившегося с кюйши в доме Иова Фокеевича Бородин (Иовушка – Лаушке – кюй «Лаушкен»). «Словом, Сагирбаев – редкая музыкальная душа, и получи он европейское образование, то был бы в музыкальном мире звездой первой величины», – такими словами заканчивает описание своих впечатлений о Курмангазы и его кюях Н.Савичев.

И так, между свободой и заключениями в тюрьмах, провел Курмангазы еще около 20 лет своей жизни. В 70-е годы были саратовская и астраханская тюрьмы, а между ними, возможно, – ссылка в Сибирь (Иркутск), откуда после побега проделан длинный путь домой в Жидели через Арку (кюй «Сарыарқа»), Алатау («Алатау»), Чу, Сырдарью, Эмбу и Урал... В этот период, говорят, были созданы кюи «Не кричи, не шуми», «Машина», «Пэбеске» (Повестка). Несомненно то, что создание большей и значительной части творчества относится к описанному выше зрелому периоду жизни, который, начавшись довольно рано (судя по кюям), продолжался у Курмангазы до периода «спокойной жизни» (80-е годы). Хорошо известно, что в эти последние годы жизни благодаря поручительству правителя одного из округов Астраханского ведомства – Макаша Бекмухамбетова, кюйши, хотя и с опозданием, получает «пожизненную реабилитацию» (ак паспорт) и, наконец, имеет возможность спокойно творить и на старости лет передать свое наследие многочисленным ученикам. В последние годы жизни создаются кюи «Көбік шашқан» (по случаю трагедии – сильного наводнения в Прикаспии в 1880 году), «Итог», «Демалыс» (Отдых).

Как уже было сказано, в творчестве Курмангазы большее значение и место занимает «героика», нежели «лирика». Поэтому по

Даулеткерей
(1820 – 1887)

музыкальному содержанию и характеру исполнения кюи можно разделить на: 1) кюи энергичного, подвижного характера, героико-драматического склада, отражающие свободолюбие и «бунтарско-революционный» дух Курмангазы (их перевес в количественном отношении очевиден) – «Ақбай», «Түрмеден қашқан», «Адай», «Төремұрат», «Кішкентай», «Сарыарқа», «Қайран шешем», «Серпер», «Жима», «Арба соққан», «Бұктым-бұктым», «Ақсақ киик» и др.; 2) кюи лирического и лирико-философского характера – «Алатау», «Балқаймақ», «Бозқаңғыр», «Кісен ашқан», «Көбік шашқан» и др.; 3) кюи, созданные в традиционных жанрах – «Ақжелен», «Байжұма», «Балбырауын», «Жігер», «Бұлбұл» («Бұлбұлдың құрғыры»); 4) кюи, отражающие «новую тематику» – «Машина», «Перовский марш».

В целом Курмангазы выступает новатором в области образного строя инструментальной музыки: она приобретает черты драматизма, масштабности. Это отразилось и на форме кюев, которая расширяется за счет добавления Курмангазы зоны II сага. Этот раздел присутствует, как правило, в кюях героико-драматического содержания (I группа). Встречается у Курмангазы прием плавного перехода от I сага ко II, когда возникает совмещение первой и второй зон Саги (с обыгрыванием или без обыгрывания нижней струны). Таким образом, кюйши максимально использует все регистры домбры, во всей полноте раскрывает технические возможности этого инструмента.

Курмангазы был похоронен в Астраханской области в селе «Алтын жар» (?). По воспоминаниям уроженцев с. Көктерек, где проживали потомки кюйши после его смерти, его внук Беккали (сын Кази) и правнук Наурызгали (умер в гражданскую войну 1918 года), были очень хорошими домбристами. Учениками Курмангазы, передавшими нам его наследие, являются Дина, Мамен, Кокбала, Ергали, их ученики и последователи – Кали Жантлеуов, Уахап Кабигожин, Гильман Хайрушев, Рустембек Омаров и другие.

Даулеткерей – один из самых крупных представителей западно-казахстанской домбровой традиции XIX века. Творческий облик кюйши определяется в первую очередь принадлежностью его к ханскому роду правителей – *төре* (чингизид). «Белая кость» (ақ сүйек), выходец из самых высших слоев аристократического общества, Даулеткерей продолжает и развивает в своем творчестве традиции «благородного» стиля («төре тартыс»), сложившегося, вероятно, еще до XIX века. Во всяком случае, в домбровой традиции Западного Казахстана известен целый ряд имен кюйши знатного происхождения – Жанторе, Арынгазы, Аренжана, Мусирали, которые также считаются представителями этого направления. Мусирали, как известно, и был первым учителем и духовным наставником Даулеткерейя.

Творчество Даулеткерейя полностью принадлежит традиции токпе, и в своих кюях он так же, как и его современник Курмангазы, разрабатывает известный композиционный канон “*бас-орта-сага*” – основную для западно-казахстанских кюев *буынную* (зонную) форму. Но у Даулеткерейя сложилась иная эстетика и иная по сравнению с Курмангазы образность, которые определили и содержание творчества, и творческо-исполнительский стиль, сформировавшийся, как уже было сказано, в русле “төре-тартыс”. Если для Курмангазы музыка – это, большей частью, средство борьбы, призыв к бунту, выражение неукротимого духа и воли, то для Даулеткерейя – это область прекрасного и возвышенно-утонченного, лирического и созерцательно-философского. “Стимулами” музыкального выражения у того и другого становятся разные жизненные реалии – в силу противоположности не только социального происхождения, условий жизни и творческих устремлений, но и – темперамента, индивидуально-личностных качеств двух великих кюйши. Современники характеризовали Курмангазы как очень сильного и духом, и телом, закаленного самой жизнью человека, прошедшего все испытания времени и судьбы. Столь героическую жизнь мог прожить тот, который обладал очень большой волей и высокой энергетикой, которая выразилась в первую очередь в колоссальной работе души и сердца – об этом

говорит как жизненный путь, так и музыкальное, поэтическое творчество Курмангазы. Даулеткерей своей жизнью и творчеством также преодолел очень многое, он вырвался из ограниченности своей социальной среды и тоже по-своему разделил судьбу своего народа. Но содержание его творчества и музыки, как и истории создания кюев, отразивших саму жизнь кюйши, говорят о Даулеткерее как об очень сдержанном и мудром человеке, свидетельствуют о поразительной внутренней силе и величественности его духа.

Как известно, детство и ранние юношеские годы Даулеткерей прошли недалеко от ханской Ставки в Бокеевской Орде: после смерти отца Шыгая мальчик воспитывался у своего двоюродного брата Мендикерей Бокейханова (**Бокей**, отец **Джангир-хана** и Мендикерей, и **Шыгай**, отец Даулеткерей – родные братья, сыновья **Нурали-хана**, внуки **Абулхаир-хана**). Он получил традиционное для торе воспитание и образование, в которое входило изучение не только родного языка, но и арабской письменности и литературы, Корана, а в XIX веке – и русского разговорного языка и письменности. (В архивах сохранилось письмо-обращение на русском языке Даулеткерей к Председателю Оренбургской пограничной комиссии В.В.Григорьеву перед поездкой казахской делегации в Москву и Петербург на коронацию Александра II в 1859 году).

В середине 30-х годов, когда народные волнения достигли своего пика, Ставка (Бокеевская Орда) была местом, где находили укрытие от народного гнева султаны и прочие правители родовых подразделений Младшего Жуза. Важнейшее историческое событие – восстание под предводительством Исатая и Махамбета – не нашло отражение в творчестве Даулеткерей, во-первых, потому, что в те годы он был еще очень молод; во вторых, – народ и правители (семья Даулеткерей в том числе) в этой войне были антиподами. Поэтому в начале творческого пути для Даулеткерей характерно обращение не к общественно-значимым проблемам, а к сфере человеческих чувств и настроений, связанных с юношеским восприятием жизни, постижением прекрасного, воспеванием женской красоты. Сам интерес Даулеткерей к искусству и музыке обусловлен жизнью, не отягаченной заботами и мыслями о хлебе насущном, жизнью в условиях свободной реализации своего творческого credo. Можно с уверенностью

сказать, что кюйши довольно рано (уже в 40-е годы) смог раскрыться как композитор-лирик, а позже достиг в этой сфере настоящих высот.

Примечательно то, что в первом периоде творчества Даулеткерей отсутствуют признаки того типа программности, который превалировал у Курмангазы: связь с жанром “эңгіме”, наполненного “двойным смыслом”. Названия и содержание лирических кюев Даулеткерей говорят о предельно обобщенном типе программности (“кюй и легенда”). Т.е. ранние кюи, среди которых большое место занимают “женские портреты”, – это кюи-посвящения, иными словами, – лирические “высказывания” кюйши, вдохновленного образами тех или иных людей. Воспевание красоты, прекрасного, нежного, изящно-грациозного выразилось в кюях “Қос алқа”, “Жеңгем сүйер”, “Құдаша”, “Ақбала қыз”, “Көркем ханым”. В кюе “Қыз ажжелен” разрабатывается тематика *ажжелен*, характерная для начала творческого пути всех композиторов западного региона. Этот кюй, а также кюй “Ақбала-қыз” посвящены известной в Младшем Жузе домбристке Акбале из рода Ногай, которую Даулеткерей хорошо знал, не раз слышал и восхищался ее игрой на домбре. Говорят, что Акбала была к тому же умной и красивой женщиной.

С тематикой ажжеленов соотносятся и очень красивые по мелодике кюи – “Жеңгем сүйер” (жеңге – жена старшего брата), “Құдаша” (золовка), “Қос алқа” (Двойное ожерелье), в которых отражены образы женщин из близкого окружения Даулеткерей.

Лирика – одна из главных сфер творчества, определившая во многом своеобразие стиля Даулеткерей, и именно в лирических кюях видим проявление “төре-тартыс”, т.е. аристократической манеры игры – изысканно-утонченной, не допускающей резких взмахов правой руки и ударов по деке инструмента. Мягкость звукоизвлечения, *қоңыр дауыс* – бархатистое звучание, вибрато, несуетливая манера игры и умеренные, сдержанные темпы – неотъемлемые свойства лирической музыки и исполнительской техники кюев Даулеткерей. Особо нужно отметить интонационную выразительность мелодики лирических кюев: несмотря на инструментальную их природу (в рамках *тоқпе*), своей напевностью, песенностью они напоминают мелодiku шертпе. Недаром одной из характерных черт стиля

Даулеткерей считается использование в качестве мелодической обеих струн домбры:

Қыз-ақжелең.

Орташа, екпінмен $\text{♩} = 168$

Musical score for 'Қыз-ақжелең' in 2/4 time, marked 'mf' and 'Орташа, екпінмен'. The score consists of four staves of music, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with frequent use of 'v' (vibrato) markings.

Тема, начинающаяся здесь с фа на нижней струне, располагается на стыке бас-буын (заставки) и негізгі буын (зона формирования темы), что весьма необычно. Встречающееся нередко в кюях Даулеткерей 3-частное строение самого негізгі буын определяется на слух и явным членением мелодической структуры, и ладовой переокраской VI ст. (*си ь* в крайних частях, *си* в средней). Такой же прием (ладовая вариантность VI ст. при устое ре) встречается в кюе «Жеңгем сүйер». Это «расцветивание», легкая игра светотеней неслучайна и вплотную связана с пленительными женскими образами Даулеткерей:

Кербез. Орташа екпінде $\text{♩} = 138$

Musical score for 'Кербез' in 2/4 time, marked 'mp' and 'Орташа екпінде'. The score consists of three staves of music, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with frequent use of 'v' (vibrato) markings.

Musical score snippet in 2/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

В лирических кюях 40-х годов утверждается и типичные для Даулеткерей композиционные особенности кюев, созданных в буынной форме бас – орта – сага: это камерность, небольшие по масштабу структуры (как и сами формы кюев), как правило, один раздел Сага – I-ый, который может повториться с вариантными изменениями. Другая форма, форма с транспозицией, воплотилась в жанрово-бытовых зарисовках, одна из которых – «Қос алқа» – близка по характеру и образности вышеописанным – настолько легка, изящна и грациозна сама тема кюя, ассоциирующаяся с плавной девичьей походкой и ритмичным покачиванием бус (ожерелья):

Орташа. Ойнақы көңілді $\text{♩} = 80$

Musical score for 'Ойнақы көңілді' in 4/4 time, marked 'p' and 'mf'. The score consists of four staves of music, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with frequent use of 'v' (vibrato) markings.

Очень светлый колорит этого кюя, как и двух других – «Ыскырма» и «Желдірме», созданных в этой же форме (с транспозицией темы на 4 вверх) – обусловлен неизменной на протяжении кюев мажорной окраской лада («Ыскырма»):

Кажырлы, көңілді $\text{♩} = 208$

Musical score for 'Кажырлы, көңілді' in 3/8 time, marked 'mp'. The score consists of two staves of music, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with frequent use of 'v' (vibrato) markings.

Кажырлы, коңилді ♩ = 208



В кюе «Желдірме» за переносом темы на 4 вверх, следует последовательный перенос на 5, и на 8 вверх. Последнее роднит этот кюй с кюями этой формы у Курмангазы («Балбырауын», «Түрмеден қашқан» и др.), когда тема, варьируясь, звучит в зоне II саги на октаву вверх («Желдирме»):

Қызу, елірте ♩ = 160



Қызу, елірте ♩ = 160



В этот же период (примерно конец 40-х - начало 50-х г.г.) Даулеткереем были, вероятно, созданы также кюи «Қоңыр» в жанре лирического толғау (раздумья), «Қарақожа» (Караул-ходжа Бабаджанов – правитель рода Адай, известный в истории своей реакционной политикой) и «Ващенко». Кюй-посвящение советнику Временного совета по управлению Внутренней (Букеевской) ордой Г.В.Ващенко, сыгравшем заметную роль не только в судьбе Даулеткерее, но и его старших братьев, свидетельствует о том, что уже в эти годы начинается довольно активная общественно-политическая деятельность кюйши. Наступает этап жизненной и духовной зрелости, на фоне которой происходит неуклонное поступательное движение к пику мастерства и расцвету творчества (60-70-е годы). 50-е и первая половина 60-х годов – очень плодотворная во всех смыслах пора жизни Даулеткерее, уже известного султана-правителя, поддерживаемого как в административных кругах, так и среди народа, прозвавшего его Бапас (Отец). Широко известен и популярен он уже и как кюйши,

автор большого ряда полюбившихся как народом, так и высшими кругами общества лирических кюев. Многообразны жизненные впечатления этого периода. Это, во-первых, активное и весьма полезное для духовного и профессионального развития общение с Мусирали, искусство которого было «связующим звеном» (П.Аравин) между музыкой Зауральской степи и Букеевской орды, которые через южную зону Прикаспия (Мангыстау) испытывали и определенные влияния туркменской музыки. Во-вторых, – общение с народом, в гуще которого находился теперь Даулеткерее как государственный служащий и правитель рода Ногай с 1852 года и Калмыцкой части орды, куда входили роды Бериш и Кызылкурт, с 1860 года. В-третьих, – расширение и обогащение музыкальных впечатлений на ярмарках и концертах русских и европейских музыкантов в Орде, многосторонние контакты с представителями русской интеллигенции, поездка в Башкирию, затем Москву и Питербург на коронацию Александра II. В-четвертых, – встреча и творческое общение с Курмангазы, влияние которого Даулеткерее испытал, вероятно, не только как кюйши (на композиторском и исполнительском уровнях), но и как человек (на мировоззренческом уровне).

В этот период жизни, уже будучи зрелым мастером, Даулеткерее создает свои «туркменские» кюи, среди которых широко известный «Көр оғлы» (“Рожденный в могиле” – по общетюркскому сюжету одноименного эпоса) и такие кюи, как «Қос ішек» (Пара струн), «Мұнды қыз» (Печальная дева), «Қаражан-ханым», «Ат қалған» (Оставивший имя) и др. Ведущую эмоционально-образную сферу в этот период можно определить как лирико-психологическую. Несмотря на то, что женские образы все еще занимают большое место в творчестве Даулеткерее, они приобретают уже значительно большую глубину, демократичны в плане отражения жизни людей из народа, отражения социальных взаимоотношений, которые становятся объектом внимания кюйши в силу его активной жизнедеятельности и общения с народом. Таковы, к примеру, кюи «Мұнды қыз» и «Жумабике» (имя девушки). Последний кюй, как следует из исследования П.Аравина, создан в поздний период творчества, что свидетельствует о постоянстве «женской» тематики в творчестве Даулеткерее. В основу кюя «Жумабике» легла реальная история девушки, насиль-

но выданной замуж за нелюбимого человека. Жумабике становится жертвой жестких обычаев и трагических жизненных обстоятельств: получив некогда большой калым, отец принуждает жить дочь у «законного» мужа, и она, в конце концов погибает. По другой версии, записанной А.Жубановым, Жумабике «была выдающейся певицей, известной в округе своим замечательным голосом, а также поэтическим даром. Говорят, что она сочинила свое прошение об освобождении от постылого брака в стихах и пела их перед председателем Временного Совета. Голос ее был настолько красив, а песня так трогательно жалобна, что все сидящие не могли удержаться от слез. ... Временный Совет решил вопрос в пользу Джумабике». Эта история нашла отклик у Даулеткереева, который в последние годы жизни уже полностью осознает трагизм своей эпохи и разделяет вместе с лучшими представителями народа тревогу за будущее.

До нас не дошло содержание кюя «Қос ішек» и потому нельзя ничего сказать о программности этого кюя. Однако очень многое заложено в самой музыке, которая является образцом лирико-психологической «драмы» в домбровой музыке. Этот кюй глубиной своего содержания, безусловно, предвосхищает «Жігер» – вершину философской лирики Даулеткереева, а в отношении строения соотносим с кюем Курмангазы «Кішкентай». Подобно «Кішкентай» в творчестве Курмангазы, «Қос ішек» стоит особняком в творчестве Даулеткереева. Оба кюя не вписываются в рамки традиционных форм: их необычная начальная ладовая опора (*ре-соль* минорного наклонения) предопределяет своеобразие структуры – и ладовой, и композиционной. Эту структуру можно определить как *мобильную* – настолько сильно здесь собственно импровизационное начало. Сложная же штриховая техника, нерегулярность метроритма в кюе «Қос ішек» – синкопированные, речитативно-декламационные ритмические фигуры – придают музыке оттенок драматизма, вносят напряженность и экспрессию. Приведем отрывок (тематический комплекс), скрепляющий всю форму кюя:



К периоду 50-60-х годов относится, как уже было сказано, встреча (или встречи) Даулеткереева с Курмангазы. Это было, вероятно, одним из самых значительных и счастливых событий в жизни обоих кюйши. Два современника, два великих художника, столь непохожие друг на друга, они, каждый по-своему, в одинаковой степени правдиво и прекрасно отразили свое время и свою эпоху. Раскрывая через игру свое мироощущение, свое видение жизни, демонстрируя разные эстетические и художественные принципы, оба, в то же время, показывали друг другу (и всем, кто их слушал) всю мощь и великолепие своего композиторского и исполнительского мастерства. Это яркое событие оставило свой след в творчестве композиторов и, несмотря на то, что, к сожалению, мы не знаем всех подробностей встречи, сама музыка является свидетелем творческого общения двух кюйши.

То, что Курмангазы создает при Даулеткерееве свой вариант (или версию) кюя «Бұлбұл» («Соловей»), который был сыгран Даулеткереевым, говорит об элементах тартыса, который, быть может, имел место между двумя кюйши. «Бұлбұлдың құрғыры» – так назвал Бапас кюй своего старшего современника, признав его блестящее импровизаторское мастерство, ведь кюй (да еще какой!) был создан, по свидетельству очевидцев, тут же, на глазах у публики. Второй кюй, который мог быть создан Курмангазы под влиянием Даулеткереева – «Жігер». А сочинил ли что-нибудь, в свою очередь, и Даулеткереев во время той встречи? Трудно сказать, во всяком случае, такими сведениями информаторы (А.Затаевича, А.Жубанова) не располагали. В

этом факте отразился, может быть, и разный темперамент двух кюйши – импульсивность, эмоциональная отзывчивость и искрометность фантазии у Курмангазы, и сдержанность, внутренняя сосредоточенность и взвешанность не только поведения, но и творческих порывов Даулеткерее, который был, к тому же, представителем знати и соблюдал соответствующий этикет. Действительно, истории создания многих кюев Курмангазы свидетельствуют о сочинениях экспромтом, тогда как в биографии Даулеткерее таких фактов почти нет, т.е. здесь можно смело говорить о существовании творческой лаборатории кюйши, который, быть может, какое-то время вынашивал идеи кюев, тщательно шлифовал и оттачивал свои формы. Тогда можно считать косвенным влиянием Курмангазы то, что в одном из кюев Даулеткерее, сочиненных в данный период, появляется раздел II Сага (Үлкен Сага), органично присущий лишь кюям Курмангазы и представителям его школы (Мамен, Дина). Этот кюй – «**Қаражан-ханым**».

В этом кюе во всех его зонах (тематической, Орта, двух Сага) присутствует обычный для Даулеткерее принцип «прорастания» (П.Аравин):

Ауыр сезіммен $\text{♩} = 138$

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a piano introduction marked 'mf' and includes a fermata. The tempo is marked 'Ауыр сезіммен' and the time signature is 4/8. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily ornamented with grace notes and slurs. Dynamics range from 'mf' to 'ff'.

Последовательно обыгрывается здесь Сага I (*ре - ля'*), которое является и зоной квартового переноса темы и Орта:

Ауыр сезіммен $\text{♩} = 138$

This section continues the musical score with three staves. It maintains the same tempo and time signature. The melody is characterized by its rhythmic complexity and the use of grace notes. Dynamics include 'f' and 'ff'. The score concludes with a double bar line and a fermata.

После же возврата к *негізгі буын*, следует скачок на зону Сага II:

Ауыр сезіммен $\text{♩} = 138$

This section continues the musical score with one staff. It maintains the same tempo and time signature. The melody is characterized by its rhythmic complexity and the use of grace notes. Dynamics include 'ff'.

Такой ход, как и вообще использование самого верхнего регистра домбры и ее обыгрывание нетипичны для стиля Даулеткерее, но весьма характерны для Курмангазы.

Вторую половину 60-х и последующие 70-е годы можно назвать и периодом расцвета творческого мастерства и, в то же время, – поздним периодом жизни и творчества Даулеткерее. Двойственная оценка данного периода вполне объяснима с точки зрения тех очень важных событий, которые произошли в жизни кюйши и хорошо освещены в монографии П.Аравина «Даулеткерее и казахская музыка XIX века» (с.42-48). Так исследователь пишет о том, что примерно с середины 60-х годов Даулеткерее испытывает настоящие удары судьбы, связанные в первую очередь с потерей родных и близких ему людей. Смерть унесла сначала младшего брата (Мирхайдара), затем старших – Тугума и Кушакгали, которые заменили Даулеткереею отца, а Кушакгали был к тому же «самым близким другом и верным наставником молодого Даулеткерее» (П.Аравин).

Еще до этих горестных событий в связи со сменой председателя Временного совета в 1862 году Даулеткерей (как и его братья) был отстранен от административной работы, в частности, от должности управляющего Калмыцкой части Букеевской орды. Для Даулеткерей, который был тогда еще в продуктивном возрасте (42 года) и мог бы принести немало пользы на поприще общественной деятельности, это было неожиданным и тяжелым событием. С другой стороны, он мог теперь полностью посвятить себя творчеству, передаче своего исполнительского опыта и кюев молодому поколению. Поэтому этот период отмечен, с одной стороны, активной и плодотворной творческой деятельностью, с другой – глубочайшими душевными переживаниями, оставившими неизгладимый след в творчестве кюйши. И хотя Даулеткерей в эту пору еще полон сил и энергии, в кюях данного периода, несмотря на лиризм и задушевность, явственно ощутимо несколько трагическое мироощущение. Оно усиливается в 70-е годы, когда умирает, будучи еще молодым, близкий друг, ученый-просветитель, член Русского Географического общества Мухаммед-Салих (Салык) Бабаджанов, сын Караул-ходжи (Каракожа). По таланту и образованности, широте и значимости своей деятельности во благо казахского народа он мог бы сравниться только с Чоканом Валихановым. Даулеткерей в своем кюе на смерть Салыка («Салық өлген») выразил не только личное горе, но и общенародную печаль и страдание.

Итак, к позднему периоду творчества Даулеткерей относятся кюи, которые также принадлежат самым лучшим образцам домбровой музыки XIX века: «Топан», «Аңшылық» («Охота»), «Салық өлген», «Жігер» и другие. В этот период углубляется наметившаяся ранее тенденция к психологизму, передаче философско-созерцательных настроений, а также разрабатывается жанры «қоштасу» (прощание) и «жөктау» («Топан», «Салық өлген»), которые характерны обычно именно для позднего творчества казахских профессионалов – жырау, күйші и әнші.

Кюй «Жігер» также отражает определенную традицию: к этой тематике (возможно уже после Даулеткерей и под его явным влиянием) обращались и другие композиторы западного региона как к уже сложившейся жанровой разновидности в «төкпе». Действительно, эти кюи весьма определены в образно-эмоциональном отношении,

эта музыка – погружение в состояние глубочайших философских размышлений. Энергия, воля, преодоление – это те близкие, соотносимые со словом «жігер» определения. Однако они выступают здесь не как некие «физические» качества, а как – определенное состояние духа: это энергия, как верно заметил А.В.Затаевич по поводу кюя Даулеткерей, «характеризующая скрытую мощь страждущей души». Возможно, пишет П.Аравин, «что «Жигер» Даулеткерей был создан под впечатлением страшного народного бедствия – джута зимы 1879-1880 гг.». Как бы то ни было, это сложнейшее по музыкальному языку и идейному замыслу произведение, представляется одним из вершинных не только в творчестве Даулеткерей, но и во всей казахской домбровой музыке.

Очень популярны и любимы народом еще два кюя, созданные Даулеткереем в этот период – это «Топан» и «Аңшылық» (последний больше известен в народе под русским названием «Охота»). Хотя в них сохраняется очень светлое лирическое настроение, присутствует то особое изящество, гибкость и красота мелодики, которые свойственны только Даулеткерее, оба кюя очень глубоки по содержанию и характерны именно для позднего стиля кюйши. Тогда можно сказать, что лирика Даулеткерей в позднем периоде творчества приобретает некое философское качество. Это подтверждается и легендами кюев.

К сожалению, мы не знаем ничего об истории создания «Аңшылық». Легенда же к кюю «Топан» имеет два варианта, которые приводит А.Жубанов в книге «Струны столетий». По первому варианту поводом для создания кюя послужило то, что однажды у Даулеткерей пропала ловчая птица – любимый беркут по кличке Топан. Упорные поиски ни к чему не привели, и исчезновение птицы Даулеткерей воспринял как настоящую утрату. Но однажды, когда Даулеткерей, полулежа, тихо наигрывал на домбре, через шанырак юрты он увидел Топана, высоко парящего в синем небе. Волнение, светлую грусть, и, в то же время, необычайно сильный душевный подъем – все это испытал, и смог затем выразить Даулеткерей в своем замечательном кюе, получившем название «Топан».

Второй вариант связан со значением слова «топан» как разбушевавшейся стихии, наводнения. Возможно, что кюй был создан

как эмоциональный отклик на события 1879 года, когда в Приморье перед джутом 1880 года случилось еще и сильное наводнение. Именно эту трагедию отразил в кюе «Көбiк шашқан» и Курмангазы. Так или иначе, мы ощущаем в музыке кюя «Топан» силу воздействия очень высокого настроения души, который можно охарактеризовать как лирико-философский. В то же время, это поразительно красивая музыка, которую, как и всякое совершенное творение, трудно описать посредством слов и анализа. Тем не менее, попытаемся понять хоть на каком-то уровне секрет необычайной красоты кюя.

Интересна заставка кюя, которая воспринимается как некий “эмбрион”, из которого естественно вытекает сама тема, замыкающее построение которой – вновь “эмбрион” (обычная для Даулеткереев репризная 3-частность в темах):

Асыкпай, салмакты ♩ = 144

Мягкость и изящество в темах Даулеткереев достигается через штрих, который встречается почти во всех его кюях и получил название “даулеткереевского”: это лига, которая на домбре берется пальцем левой руки и, таким образом, на один взмах правой руки звучит две ноты (см. пример). Последовательный охват зон (начальной, средней и высокой) осуществляется во многих кюях Даулеткереев через принцип “прорастания” тематического зерна. Кюю “Топан” в этом смысле – классический пример. Так после “экспозиции” темы, приведенной выше, достигнутая в теме высота (фа) утверждается в разделе Орта:

Асыкпай, салмакты ♩ = 144

В следующем разделе, взятая скачком высота ля¹

Асыкпай, салмакты ♩ = 144

утверждается в разделе Сага:

Асыкпай, салмакты ♩ = 144

После этой вершины-кульминации следует укороченный вариант звучания средней зоны, который воспринимается как своего рода динамизированная “кода”:

Асыкпай, салмакты ♩ = 144

Таким образом, идеальная композиционная структура, уравновешанность частей целого по мере последовательного “расширения” (“обрастания”) и “сжатия” (“убывания”) музыкального материала, выстроенного по принципу концентрических кругов, рождает при восприятии кюя ощущение некой архитектурной устойчивости, стройности и гармонии. По мелодическому же богатству, интонационной выразительности и филигранной отделке каждого звена и

фразы кюя, “Топан” стоит в ряду самых совершенных образцов домбровой музыки.

Последними кюями Даулеткерей стали, вероятно, кюи «Жумабике», “Демалыс” (Отдых), «Шолтақ» (Куций, короткий), «Дүние шолақ” (Жизнь коротка). Два последних кюя – это ощущение Даулеткереем быстротечности жизни, недолговечности человеческого бытия на земле...

По родственной линии учениками и последователями Даулеткерей были Салаваткерей (сын) и Науша Букейханов, донесший до наших дней наследие великого кюйши. По ученической линии хорошо известны имена Турупа, Макара, Аликея (автора знаменитого кюя “Қоңырала”), Сейтека.

Казангап (1854-1921)

Казангап Тілепбергенұлы является самым видным представителем домбровой традиции арало-актюбинского региона Казахстана. И сейчас его кюи звучат во множестве вариантов на родине кюйши – западном побережье Аральского моря и, в особенности, Актюбинской области, где до сих пор проживают представители разных ответвлений школы Казангапа. Казангап прославился как величайший лирик своего времени, создавший множество прекрасных кюев в домбровой традиции тоқпе. Он поднял эту традицию на качественно новый уровень, расширив не только тематическую и образную сферу кюев, но и средства выразительности домбровой инструментальной музыки. Казангап является личностью, творившей на рубеже двух эпох, и это ярко отразилось в его творчестве.

Опираясь на очерк “Қазангап” А.Жубанова в книге “Ғасырлар пернесі” (“Струны столетий”) и рассказы исполнителей кюев Казангапа, расшифровав, освоив технику исполнения этих кюев, домбрист и исследователь А.Раимбергенов в 1984 году выпустил сборник кюев Казангапа “Ақжелең”, в котором наиболее полно освещен жизненный и творческий путь кюйши, описаны истории создания кюев, их легенды. Информация о Казангапе значительно дополнилась благодаря ис-

полнительской и пропагандистской деятельности замечательного исполнителя Садуакаса Балмагамбетова (А.Нұрсұлтанова «Ұлы күйші Қазанғап мектебінің өкілі Сәдуақас Балмагамбетов: орындаушылық және шығармашылық өнері»). Дипломная работа. 2000 г.; Садуақас Балмагамбетов «Саз зергері Қазанғап» /ред.А.Токтаган, М.Абугазы, 2001 г.)

Родился Казангап в 1854 году в местечке Ақбауыр на полуострове Құланды (Арал). Отец Казангапа Тлепберды был выходцем из обедневшего рода шаньшклы, представители которого находились в услужении богатых семей рода Қабақ. Участь эту разделяет и Казангап, который с детских лет, и в течение довольно долгого времени пас скот у зажиточных людей. Но мальчик не терял времени даром, упорно упражнялся в игре на домбре и жадно слушая всех тех, кто более или менее хорошо владел этим искусством. Так он выучил репертуар всех аульных музыкантов, перенимая также кюи приезжих в аул домбристов, и когда достиг совершеннолетия, считался уже одним из хороших в округе исполнителей на домбре. В это время к нему приходит не только мастерство, но и ощущение своего призвания. Решив полностью посвятить себя музыке, Казангап с благославения отца отправляется в другие места, ищет встречи с известными музыкантами и кюйши Арала, других близлежащих регионов для того, чтобы расширить репертуар и совершенствовать свое мастерство. Так учителями Казангапа называют Тореша из урочища Доңызтау, Орынбай из города Бескала (Кунград на территории Каракалпакии).

Орынбай был одним из известных кюйши своего округа, который был автором популярных «Ақжеленов». Именно творческое общение с Орынбаем, хорошо знавшим законы жанра «Ақжелен», дает толчок Казангапу для первых опытов в сочинении своих кюев. Вероятно, одним из ранних сочинений Казангапа был «**Орынбай ақжелен**», который стал посвящением Учителю:

Орташа. Умеренно

Musical score for 'Орташа. Умеренно'. It consists of four staves of music. The first staff is in 3/4 time, marked *mf*. The second staff is in 2/4 time, also marked *mf*. The third and fourth staves are in 3/4 time, marked *mp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Именно «Акжелен» становится позже главным жанром в творчестве Казангапа: он обращается к нему на протяжении всей своей жизни. Такое значение «Акжеленов» в творчестве Казангапа объяснимо с точки зрения того, что в данной местности Западного Казахстана этот жанр становится у инструменталистов показателем исполнительского и композиторского мастерства. В народе говорили, что, кто исполнял существующий в то время цикл из 62 акжеленов, тот настоящему овладел всеми выразительными средствами домбры. В области же композиторского творчества через «Акжелен», считалось, возможно выразить и все разнообразие человеческих чувств, настроений или состояний.

К одним из ранних кюев Казангапа относится, вероятно, кюй «Торы ат» («Гнедой»), посвященные любимому коню Қылышторы, на котором кюйши смог совершать свои первые близкие, а затем и далекие странствия. Свое восхищение, любование Торы-атом Казангап выразил особенно ярко в кюе «Торы аттың кекіл қақпайы». Именно этот кюй сыграл молодой кюйши перед маститым Орынбаем, желая продемонстрировать свое композиторское мастерство и получить его бата (благославление):

Байсалды, еркін

Musical score for 'Байсалды, еркін'. It consists of four staves of music. The first staff is in 3/4 time, marked *mp*. The second staff is in 4/4 time, marked *mf*, and includes the instruction 'Екпінін қоса'. The third and fourth staves are in 3/4 time, marked *mp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Пребывание Казангапа в ауле не менее известного, чем Орынбай, кюйши Курманияза, запечатлелось в кюе «Бұраң бел ақжелен», посвященный жене Курманияза – приветливой красивой женщине со стройным станом (*бұраң бел*). По другой версии этот кюй был сочинен в знак уважения и признательности Курманиязу, в память о незабываемой встрече и плодотворном общении с замечательным кюйши и его земляками на берегах Эмбы. Говорят, Казангап затем не раз еще бывал в этих краях, и как-то сочинил очень выразительный по музыкальному языку кюй, посвященный бушующим волнам Эмбы – «Жем суының тасқыны». Средствами домбры он, как бы, живописал эту прекрасную «картину». Продвигаясь дальше в северно-западном направлении, Казангап побывал в Актюбинске, Шалкаре, где повстречался со знаменитым акыном и певцом этих мест Сары Батаком.

На оренбургских землях Казангап стал гостем известного всей округе домбриста Усен торе. Не богатство и высокое положение в обществе прославили Усен торе, а любовь к искусству: он был не только отличным музыкантом, знатоком и ценителем домбровой музыки, но и – покровителем талантливых музыкантов. Интересная легенда сопровождает знакомство Казангапа с Усеном-торе: «Когда кюйши подошел к аулу Усен торе, его проводили в гостевую юрту, где никого не было. Сняв со стены красиво инкрустированную домбру и немного поиграв на ней, Казангап водворил ее на место. Пришедший вскоре Усен торе, поздоровался с гостем и обнаружил, что тот играл

на его домбре. Поскольку это был слишком дерзкий поступок со стороны постороннего человека (а домбру торе не трогали даже его близкие), Усен приказал играть: «Если твоя игра мне не понравится, не жди от меня пощады, незнакомец!». Казангап молча начал играть недавно сочиненный кюй, который был назван им «Көкіл». Поскольку в казахском языке нет достоверной этимологии слова «көкіл», а легенда кюя не сохранилась, высказывается несколько версий относительно того, по какому случаю был сочинен этот кюй: 1) по случаю смерти дочери Казангапа Акшыбык, умершей еще в младенчестве; 2) по случившемуся джуту на берегах Арала – как выражение народной скорби; 3) это – «лебединая песнь» кюйши, который в своей жизни испытал гораздо больше горя, чем радости, и потому «Көкіл» – “Көкейге түскен көкіл жан” – это то заветное в душе, что не выразишь словами... Как бы то ни было, Казангап выразил в кюе «Көкіл» всю глубину своей печали и назвал его, по словам исполнителей, «күй төресі»:

Баяу. Медленно

Потрясенный услышанным Усен торе сидел, не двигаясь даже после окончания кюя. Наконец, он тяжело вздохнул, теплым взглядом окинул кюйши и сказал: «Я слышал только об одном кюйши, который может, по рассказам людей, так играть... Наверное, ты и есть тот самый Казангап?». Говорят, что Усен торе тогда просил Казангапа играть еще и еще, и настолько увлекся, что забыл спросить, как тот к нему попал. Между тем, Казангап намеревался лишь поздно-

рваться с известным кюйши, проезжая с торговым караваном мимо его аула. А теперь тот караван, с которым он должен был следовать дальше на запад, давно ушел... Пришлось Усену-торе отправить вдогонку своих людей, чтобы вернуть верблюдов Казангапа.

В ауле Усена торе Казангап пробыл довольно долго, и сочинил знаменитые свои кюи «Киту-киту, кайт-кайт», «Ысырма» (Выскользнувшая), «Шынаяк» (Пиала). Первый из этих кюев сопровождает следующая легенда: Усен торе предложил Казангапу поехать на охоту, чтобы испытать молодого сокола – действительно ли он охотничьей породы (ителгі)? На охоте выпущенная на волю птица вместо того, чтобы показать навыки, которым ее обучали, немного покружив, скрылась в тугаях. Усен торе пытался преследовать сокола, долго окликал его («Киту-киту, кайт-кайт»), но тот так и не возвратился, т.е. оказался не пригодным для охоты (бөктергі). Растроенный и усталый Усен торе, возвращаясь с Казангапом домой, выразил свою досаду по поводу того, что он так много времени потратил на воспитание бөктергі, а он – опозорил его... Не притронувшись к еде, он молча лег, отвернувшись к стенке (кереге) юрты. Видя переживания Усена торе, Казангап решил утешить его, сочинив кюй, который получил позже название «Киту-киту, кайт-кайт». Начав его играть, кюйши обратился к Усену со словами: «Торе, какой спрос с собак или птиц, если даже среди людей встречаются неблагодарные и неблагодарные? Стоит ли так близко к сердцу принимать эту неудачу?» Так, успокаивая друга и, вместе с тем, соперничая, сыграл Казангап свой новый кюй. «Твоя музыка развеяла мое печальное настроение, я вновь обрел душевное равновесие», – такими словами поблагодарил Казангапа Усен торе (пример).

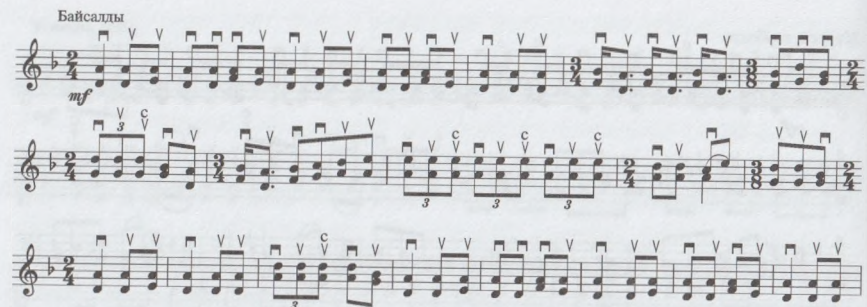
Устамды, еркін

Кюй «Ысырма» был сыгран на своеобразном состязании в мастерстве между Казангапом и Усеном-торе. Казангап после долгого испытания, которое устроил ему Усен-торе, предложил в свою очередь повторить с первого раза один свой кюй с весьма сложными штрихами. У Усена-торе, повторяющего этот кюй, при попытке воспроизвести эти «неудобные» штрихи, домбра вдруг выскользнула из рук. Усен-торе признал себя побежденным, уступив более молодому Казангапу в мастерстве и ловкости.

Эти кюи, а также ряд «Акжеленов» знаменуют зрелый период творчества Казангапа. Среди «Акжеленов» особенно красив кюй «Кербез Акжелен»:

Жүрдек, тербелге.

В память о пребывании на Мангыстау и знакомстве с адайскими и «туркменскими» кюями Казангап создает кюй «Мангыстау», и по возвращении в родные места кюйши работает над дальнейшим совершенствованием своего стиля. Вероятно, к этому времени относится и сочинение цикла «Қаратөс» («Үлкен қаратөс», «Кіші қаратөс», «Бала қаратөс»). Создание этого цикла связывают с именем весьма известного в то время кюйши Аймагамбета из рода Алим. В народе его называли Қаратөс Аймағамбет за его могучее телосложение и волосатость (қаратөс – черная грудь). Однажды, состязаясь с Казангапом, Аймагамбет убедился, что перед ним достойный соперник и благословил его следующими словами: “Я рад, что у меня есть брат, идущий по моим стопам. Когда меня не будет, люди, слушая тебя, скажут: “Это второй Каратос”. Благославляю тебя на путь искусства, пусть мастерство твое растет” (Т.Мерғалиев “Домбыра сазы”). Кюй, который затем сыграл окрыленный этим благословением Казангап, и получил, по желанию старого кюйши, название «Кіші Қаратөс»:

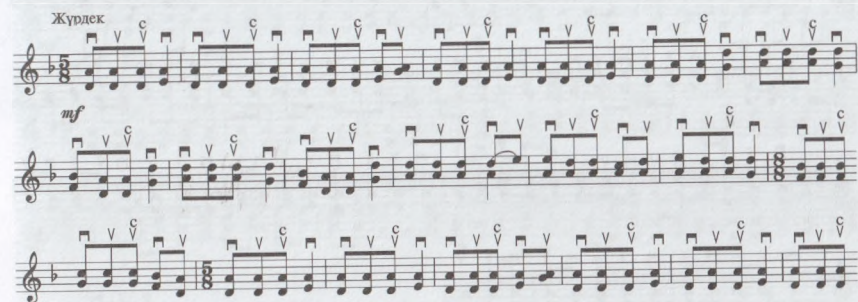


Кюй же, посвященный самому Аймагамбету, стал называться «Үлкен Қаратөс». «Бала Қаратөс» – так назвал свой третий кюй Казангап, познакомившись однажды с сыном Аймагамбета и выразив надежду на то, что мальчик пойдет по пути своего отца (С.Балмагамбетов).

Будучи уже зрелым человеком Казангап переезжает из Акбаура в пески Сулукара. Это время на своем жизненном пути кюйши воспринимает как пограничное. Находясь в глубоких раздумьях, осмысляя пройденный этап своей жизни, он создает один из лучших своих кюев – «Өмір жайлау» («Летовка жизни»). Т.е. прошлое для Казангапа – это благословенная, благодатная пора, ведь лето, жайлау в кочевом обществе (как и в жизни каждого человека), ассоциировались всегда с понятием расцвета, зрелости, пика жизни, и являлись «счастливым временем ее полноты, блеска и тепла» (А.Жубанов, очерк «Казангап»).

У этого кюя есть и другое, более популярное название – «Домалатпай» (Кружащийся): так назвали его, по словам А.Жубанова, друзья Казангапа, когда впервые услышали этот кюй. Данное название, как будто, не противоречит первому, т.е. здесь понятие «Кружащийся» также соотносимо со временем – жизнь как «бесконечное круговращение бытия», бесконечная череда времен года и человеческих жизней... Такая трактовка подтверждается еще одним вариантом этого же названия – «Домалатпай Ақжелен» (Кружащийся Ақжелен), созданного Казангапом в молодости. По музыке он весьма схож с «Домалатпай» и воспринимается как его вариант, а по легенде – это некоторая конкретизация названия. Так А.Раимбергенов приводит в своей книге следующий рассказ, записанный от исполнителя

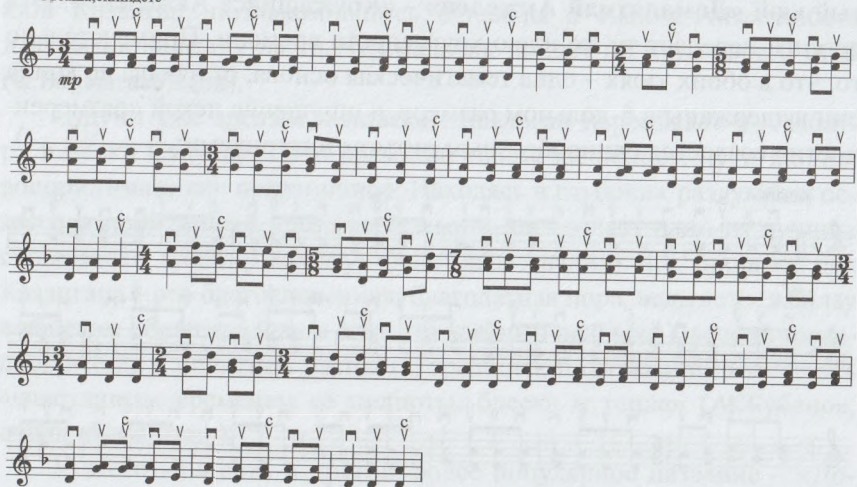
Б.Басыгараева: «Если юноша-домбрист узнавал, что есть где-то девушка-домбристка, он шел ее искать, ... чтобы определить, кто из них сильнее. В этих состязаниях нередко использовали волчок в качестве измерителя времени. И вот однажды Казангап познакомился с такой девушкой и обратился к ней со словами: «Узнав, что ты хорошая домбристка, я пришел состязаться с тобою в тартысе». Девушка, смеясь, ответила: «Ай, джигит, смотри, вот у меня в руках волчок. Я пушу его на землю, - если ты настоящий кюйши, то сыграй кюй, который бы совпадал с движениями кружащегося волчка. Многие домбристы пытались выполнить мое желание, но все они проиграли». С этими словами девушка пустила волчок на землю, а Казангап сыграл новый кюй «Домалатпай Ақжелен» - «Кружащийся Ақжелен». Эта легенда передает ту же идею круговорота времени. Примечательно то, что в обоих кюях – одна тематическая основа, от начала до конца они выдержаны в 5-дольном размере, и ощущение некой «размеренности» создается единообразным ритмом и штрихами:



Период зрелости кюйши, его признание и громкая слава ознаменована еще одним ярчайшим событием, о котором рассказали исполнители кюев Казангапа А.Раимбергенову, – тартысом между девятью сильнейшими домбристами, который был организован в Конырате (Каракалпкия) Азиберген-ханом. «Это был один из выдающихся тартысов XIX века: сразу четверо уже признанных кюйши Орынбай, Дукенбай, Каратос-Аймагамбет и Каналы-торе вышли показать свое мастерство. Обязательным условием конкурса было исполнение шестидесяти двух кюев с названием «Ақжелен». Казангап сыграл наиболее интересные варианты-импровизации шестидесяти двух кюев «Ақжеленов», среди которых особенно выделялся первый кюй все-

го цикла «Кюй шакырғыш Акжелен» (Кюй, созывающий Акжелен) тонкостью штриховой техники исполнения и добавленными новыми тематическими эпизодами. Заслуженную победу в тартысе одержал Казангап, и слава о нем быстро разлетелась по всей степи». «Күй шакырғыш» сохранился еще под названием «**Күй басы Акжелен**» (Головной Акжелен). Оба названия отражают представление о том, что кюй «выполняет функцию, подобную той, которая доверена вожаку каравана» (А.Раимбергенов), а весь цикл кюев «Акжелен» (Алпыс екі тамырлы Акжелен) способен воздействовать на «62» вены (канала) человеческого организма. Т.о., можно сказать, что «**Күй басы**» – это основа, от которой расходится множество ответвлений:

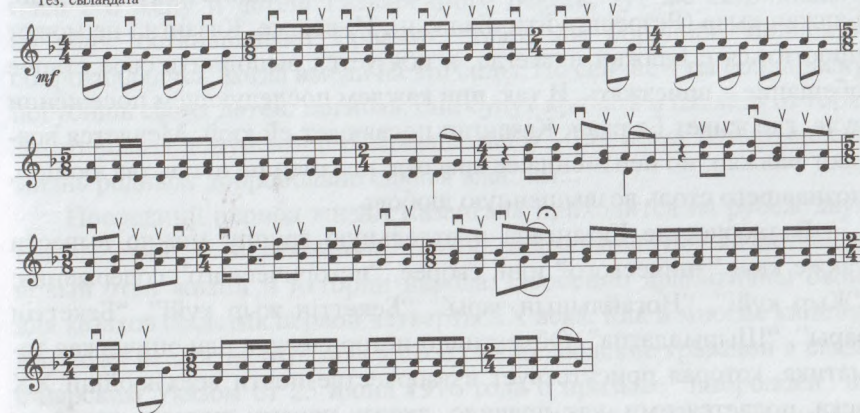
Орташа, екпіндете



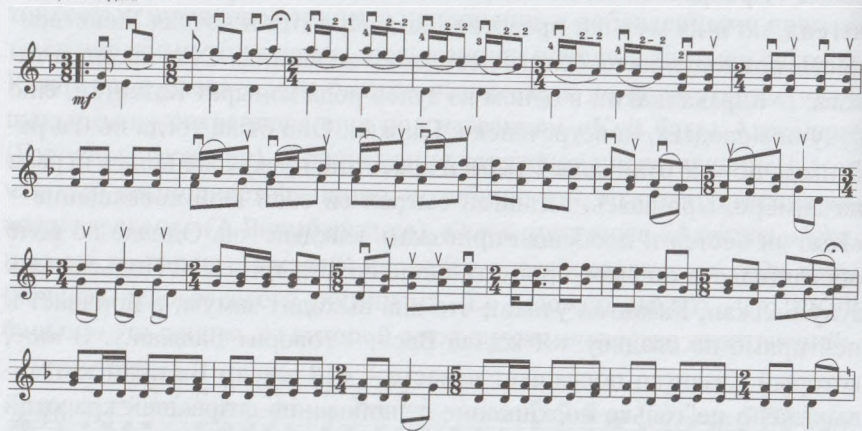
Весьма примечателен в творчестве Казангапа цикл кюев, посвященных Балжан. Эти кюи Казангап создавал, вероятно, на протяжении многих лет своей жизни. Так, по словам С. Балмагамбетова, кюйши сочинил около 15 кюев, в названиях которых своеобразно отразилась хронология его встреч с Балжан, начиная с юного ее возраста и до старости. До нас дошло лишь несколько кюев – «Кыз он бесте» (15-летняя), «18 жасар Балжан кыз» (Балжан 18 лет), «Рүксат берші, Балжан кыз» (Резреши уйти, Балжан), «Балжан әйел» (Балжан-женщина), «Балжанның елу бестегісі» (55-летняя Балжан). Образ Балжан в творчестве Казангапа кажется образом чистой и, в то же время, романтической Любви, или иначе его можно назвать об-

разом «Прекрасной Возлюбленной». Во всяком случае, не только из легенд, но и из музыки предстает сама Красота и вечная Женственность, воплощенная в облике девушки и женщины. Суть легенды такова: В Каракалпакии в одном из аулов рода конырат Казангап, еще будучи молодым, повстречался с Балжан. Она была тогда почти ребенком, но уже отличалась умом и красотой, прекрасно пела и играла на домбре. Прощаясь, Казангап сыграл ей свой кюй-посвящение – «Кыз он бесте» и пообещал приезжать каждый год. Однако по воле обстоятельств он смог приехать лишь спустя три года. Подъезжая к аулу Балжан, Казангап узнает, что она выходит замуж, и попадает к ней прямо на свадьбу. «Я ждала Вас», – говорит Балжан... В кюе, который Казангап посвящает невесте – «**18 жасар Балжан кыз**» – выражено не только восхищение и любование созревшей красотой девушки, но и чувство нежной любви, сожаления и грусти:

Тез, сыландата



Это самый красивый кюй цикла и, в то же время, очень необычный по строению и мелодике. Один из выразительных и оригинальных его эпизодов:



На свадьбе Казангап играет еще один кюй, смысл которого смогла распознать лишь Балжан: это был кюй-прощание «Рұқсат берші, Балжан кыз» (Резреши уйти, Балжан). И, все же, Казангап не может проститься с Балжан навсегда, и обязуется выполнить свое старое обещание – приехать. И так, при каждом последующем посещении аула, где живет Балжан, Казангап посвящает ей кюй. Меняется возраст Балжан, но неизменна ее красота, неизменны и чувства кюйши, познавшего столь возвышенную любовь...

В творчестве Казангапа в отдельную группу можно вывести также кюи «эпического» или, скорее, «исторического» содержания: «Жыр күйі», «Ноғайлының зары», «Бекеттің жыр күйі», «Бекеттің зары», «Шырылдатпа». Объективно-историческая или эпическая тематика, которая присутствует в творчестве почти всех кюйши XX века, подается ими, как правило, сквозь призму личного восприятия далеких (или современных) исторических событий. Это инструментальная лирика особого рода, которую можно назвать лирикой гражданской – по аналогии с эпической лирикой и философией жырау (жанр толғау). Так у многих кюйши западного региона есть кюи, посвященные событиям распада Золотой орды после смерти золотоордынского хана Орманбета (Улуг Мухамеда?), когда были навсегда разлучены казахи и ногайцы (XV век). Т.е. существуют не только многочисленные эпосы того периода (ногайлинского), но и кюи – «Ел айырылған», «Ноғайлының жыр күйі», «Ноғайлының

босқаны», «Ноғайлының зары», «Орманбет хан өлгенде, он сан ноғай бүлгенде» и др.

В кюях Казангапа нашли отражение и исторические события современных ему XIX -XX в.в. Так, если Курмангазы посвятил свой кюй «Кішкентай» вождям народно-освободительного движения 30-х годов Исатаю и Махамбету, то Казангап создал цикл кюев, отразивших народные волнения 50-х годов под началом братьев-батыров Бекета и Ерназара – «Қос қыран» (Два сокола), «Бекеттің жыр күйі», «Бекеттің зары», «Шырылдатпа» и др. Их можно считать своеобразной иллюстрацией к сложившемуся уже в то время жыру (эпосу) «Бекет батыр». Так один из известных в народе эпизодов отразился в кюе «Шырылдатпа» (Не заставляй плакать и кричать от горя): Когда Бекет батыр после крупного столкновения с отрядами противника вынужден был скрываться со своими сподвижниками в песках Найзакескена, стало известно, что враги захватили в плен его жену и детей. Разъяренного Бекета, тут же вскочившего на коня, останавливает Ерназар: «Брат, мы боролись, бились и сопротивлялись, когда имели на это силы. Но сейчас – ты понапрасну погубишь своих детей: погибая, они будут кричать и плакать от горя. Этого нельзя допустить («Шырылдатпа!»)». Так Бекет батыр, спасая жизнь родных, добровольно сдался властям...

Последний период жизни Казангапа приходится на рубеж двух тысячелетий – переломную эпоху, обозначившую качественно новый этап жизни и истории народа. Особенно драматичны были для казахов события первой четверти XX века. Как и многие кюйши, Казангап не мог не отразить в своих кюях людские трагедии в связи с царским Указом от 25 июня 1916 года о призыве «инородцев» на тыловые работы во время Первой мировой войны. Полны печали и страданий кюи «Жұртта қалған» (Оставшийся на месте) и «Сен кеткенде, мен қайтем» (Что я буду делать, когда ты уйдешь?). «Жұртта қалған» – так обычно называют тех, которые не могут, обычно из-за крайней бедности, кочевать (откочевать) вместе со своим родом и остаются на месте, в одиночестве. Так случилось с Казангапом, который не смог вместе со всеми бежать из родных мест в 1916 году и выразил свое горестное состояние в кюе «Жұртта қалған». Однако в музыке кюя нет надломленности или смирения, напротив, это мас-

штабное как по форме, так и по содержанию сочинение оставляет впечатление решимости, очень динамичного подъема, ассоциирующегося с неким нарастанием силы духа. После 8-тактового, логически законченного бас-буына постепенно разворачивается и охватывает все больший диапазон тема кюя:

Жылдаммырак, жігерлі

В серединной зоне, которая является всегда самой значительной в кюях Казангапа, неуклонное звуковысотное “продвижение” темы составляет некий “второй этап” Орта-буына, в котором достигается предкульминационное развитие:

Жылдаммырак, жігерлі

Наконец, в зоне Сага после утверждение обычной для Казангапа высшей точки развития – до следует типичная для этого кюйши транспозиция темы на 5 вверх:

Жылдаммырак, жігерлі

Очень последовательный спуск с верхней зоны с тщательным обыгрыванием (через элементы темы) всех серединных ладков приводит к звучанию следующего варианта темы:

Жылдаммырак, жігерлі

после чего следует повторное проведение (с некоторыми вариантными изменениями) всего Орта-буын кюя, и большой заключительный раздел:

Жылдамдырақ, жігерлі

Т.о. складывается стройная, масштабная 3-частная композиция с Кодой, представляющей собой последнюю волну подъема.

Оставшись в ауле среди стариков и детей (не подлежащих призыву), Казангап стал свидетелем людских причитаний и горя – так возник кюй с необычным названием “Сен кеткенде, мен қайтем”. Домбра, словно бы, проносит эти слова:

Асықпай, ауыр

В очерке А.Жубанова упоминается и о кюе с названием “Окоп”, относящемуся к этому же трагическому периоду истории казахов

(1916-1917 гг.), который нашел отклик у многих кюйши начала века (Казангап, Сейтек, Мамен, Дина и др.).

О последних годах жизни Казангапа нам почти ничего неизвестно. Это тяжелейшие 20-е годы, когда во время коллективизации повсеместно, но особенно ощутимо в Казахстане, где у населения отнимали единственный источник пропитания – скот, бушевали разруха и голод. Так в кюе Казангапа “Мухамбетжан бала”, сочиненном в эти годы, повествуется о маленьком мальчике, умершем от голода. И, все же, один из последних кюев великого Мастера – “Учитель” – можно воспринимать как выражение надежды, оптимизма, веры в то, что для народа наступят лучшие, светлые времена. Сам Казангап был Учителем, Уставом для многих кюйши-домбристов, бережно сохранивших его наследие. Среди учеников и последователей Казангапа называют имена Әміржана, Балмағамбета, Жұмалы, Машалака, Қадірәлі, Мырзалы, Райымбергена и далее – Мәжита, Лукпана, Жәлекеша, Айсы, Рүстембека, Бақыта и многих других.

Кюйши Мангыстау

Мангыстау – один из ярчайших регионов Западного Казахстана, музыкальные традиции которого отличаются большим разнообразием и самобытностью. Самобытность музыкальных традиций Мангыстау, высокое развитие всех жанров профессионального музыкального и музыкально-поэтического искусства обусловлена многими факторами, в том числе – интенсивными этническими процессами на протяжении всей истории региона. Большую часть населения Мангыстау – восточного побережья Каспийского моря – составляет один из крупных родов племени Байулы Младшего жуза *адай* («адай мекткбі» в инструментальной традиции). На своеобразии стилей эпической, инструментальной и песенной традиций повлияло и географическое положение региона, который граничит с Атырауским и Арало-Актюбинским регионами на севере, Каракалпакией и Туркменией на востоке и юге. Т.е. Мангыстау был всегда зоной активных этно-исторических и культурных контактов разных племен и народностей.

В Мангыстауской домбровой традиции в XIX веке сложилось несколько школ местного значения (С. Утегалиева) – Есира («Шонай мектебі»), Ускенбая («Жанай мектебі»), Байшагыра. Основоположником же домбровой традиции Мангыстау по праву считается Абыл Тарақұлы (1820-1892), творчество которого еще в 50-е годы было освящено в книге А. Жубанова «Струны столетий». Кюи Абыла, которые были в советское время в репертуаре Мурата Оскенбаева, Гильмана и Лукпана Мухитовых, были широко известны и популярны еще при его жизни. Абыла знали не только во всем Западном Казахстане, но и в сопредельных территориях (Каракалпакии, Туркмении).

Можно вывести ряд признаков, свойственных мангыстауской региональной традиции в целом. Это, **во-первых**, объединение кюев в циклы: в творчестве каждого крупного кюйши из Мангыстау есть обязательно цикл кюев, связанный со значительным событием в его жизни. Чаще всего, эти события тесно переплетаются со знаменитыми тартысами, имевшими место в Западном Казахстане в XIX веке. Т.е. образование **циклов кюев** напрямую связано с традицией соотязательности, с **инструментальными тартысами**, получившими широкую известность через творчество мангыстауских кюйши. Так широко известны тартыс-кюи Кулшара (Тартыс с девушкой и ее матерью), Есбая (Тартыс трех родов Младшего Жуза), Оскенбая (Тартыс с бахши Кулбаем). Цикличность свойственна и древним кюям-легендам, исполняющимся на Мангыстау и, шире, – в Западном Казахстане (см. мангыстауский вариант «Ақсақ құлан» и актюбинский вариант «Нар идірген» в книге А. Раимбергенова и С. Амановой «Күй қайнары»).

Во-вторых, фактор **синкретичности** творческой и исполнительской деятельности носителей музыкальных традиций: многие кюйши Мангыстау были также и творцами, исполнителями образцов эпического (жыр) и песенного (ән) искусства – Абыл, Өскенбай, Қалнияз, Шамғұл, Мұрат Өскенбаев и др. По-видимому, этим объясняется появление и необычайная популярность в этом регионе синкретических жанровых разновидностей – т.н. *жыр-кюев* и *ән-кюев*. Вероятно, влияние мощного инструментального начала в малых эпических жанрах (особенно толгау) отразилось и в **своеобразии формы и стиля** мангыстауских кюев. Так несмотря на воплощение здесь

известного канона формы западноказахстанских кюев (бас – орта – сага), бросается в глаза эпический характер многих кюев, последовательное разворачивание музыкального текста, *салмақты тартыс* – «весомая» манера игры, масштабность композиций и **преобладание общих форм движения** по сравнению с тематической индивидуализированностью в кюях других западноказахстанских регионов.

В-третьих, наличие особой исполнительской техники в мангыстауских кюях: эти кюи можно узнать по некоторым своеобразным штрихам правой, а иногда и левой рук, и имеющихся в некоторых кюях изобразительных приемах, которые называются «қол жүгірту» или «қол ойнату» (жестикуляция, сопровождающая исполнение кюев). Специфические штрихи – это «адай» или «мангыстау» қағыс (п $\overset{\vee}{\vee}$ п), сүйрете қағыс (разновидность исполнения триольного ритма), встречающиеся у отдельных кюйши оригинальные приемы игры (например, «теріс баспай» – «обратное» нажатие струны у Есбая) и др. Изобразительные движения («қол жүгірту») правой и левой рук напрямую связаны с содержанием кюев, например, в кюе Есбая «Бөгелек» («Овод») при равномерно-моторном ритме, передающем назойливость и жужжание насекомого, исполнитель периодически делает правой рукой как бы отмахивающиеся движения. Подобные кюи имелись и у других известных кюйши Мангыстау – Кулшара, Оскенбая и др.

Абыл (1820-1892)

Кюйши Абыл (полное имя Аблай) Тарақұлы из рода адай был учеником знаменитого Кошқара. Именно со знакомства с этим выдающимся домбристом начинается серьезное увлечение Абыла музыкой. Как все дети в казахском традиционном обществе, Абыл на протяжении детских и юношеских лет впитывал местные музыкальные традиции через: пение матери, которая в молодости славилась красивым голосом, игру отца на домбре, эпические сказания жырау о героическом прошлом своего народа... Но мастерство Кошқара и его благородный облик произвели столь сильное впечатление на Абыла, что он «заболел» домброй и задался целью стать настоящим профессиональным музыкантом. Благодаря тому, что отец Абыла был впол-

не состоятельным человеком, молодой человек смог полностью посвятить себя любимому занятию: он разъезжал по аулам, перенимая лучшие кюи, песни и эпические произведения. В более отдаленных местах – в Хиве и Каракалпакии он слушал выдающихся мастеров, собиравшихся сюда на состязания в дни больших ярмарок. Так, пополняя свой исполнительский «багаж», Абыл начинает и свой композиторский путь. Вскоре он становится известен как кюйши и эпический певец, который завоевывает в народе все большую и большую славу...

О популярности и широкой известности кюйши в зрелые годы свидетельствует произошедший с ним случай в Туркмении. Случай этот стал легендой в устах народа и весьма красочно описан А.Жубановым в очерке «Абыл» («Струны столетий»). Краткое содержание его таково: «Абыл попадает в плен к туркменам, поселения которых находились рядом с адаевскими. Это было очередное столкновение соседей – казахи угнали у туркмен их лошадей, и Абыла захватили в плен туркменские джигиты по пути преследования казахов. Будучи случайной жертвой этого столкновения, Абыл становится свидетелем «музыкальной сцены», разыгравшейся у него на глазах. Жизнь кочевых скотоводческих племен туркмен мало отличалась от жизни родственных по образу жизни казахских племен. Так же, как и казахи, они собирались по вечерам послушать эпические сказания бахши (бахши у туркмен – эпические певцы), прекрасные песни и сазы, с удовольствием и трепетом внимая звукам дутара, который почитается туркменами так же высоко, как домбра казахами. И вот, связанный по рукам и ногам Абыл слушает молодого дутариста, который вдохновенно играет инструментальные сазы и мугамы, а окружающие выказывают свою поддержку громкими одобрительными возгласами. После некоторой паузы туркмен начинает вдруг играть кюй Абыла. Удивленный кюйши не мог даже предполагать, что его произведения известны так широко, и что возможно выучить и исполнять на дутаре казахский кюй. Дослушав свой кюй до конца, Абыл просит туркмен развязать ему руки: «Разрешите мне как следует исполнить этот кюй». Возникает спор между молодым дутаристом и сочувствовавшим Абылу пожилым туркменом, после чего связанного Абыла, все-таки, высвобождают. Размяв затекшие руки,

Абыл начинает неторопливо и с большим достоинством играть на дутаре кюй, который он сочинил в тяжелые годы бедствия своего народа (1858-1859 г.г. известны в истории как «смутные годы» - «жыл ауа», когда в Мангыстау произошло ряд восстаний и бунтов). Туркмены, очень музыкальный народ, сразу по достоинству оценили мастерскую игру кюйши, а пожилой туркмен, выказав удивительную проникновенность, догадался по манере игры, благородной осанке, особой проникновенности исполнения, что перед ними – сам автор гениального произведения. Когда его догадка подтвердилась, Абыла посадили на почетное место, из пленного и врага он превращается в дорогого гостя: так ценили у двух народов настоящее искусство». Кюй, который играл Абыл, стал называться после его смерти «Абылом»:

Орташа екпінде, еркін

К сожалению, в наше время исполняются только два кюя Абыла. Второй – «Нарату», который был посвящен Абылом батыру Зілфара из рода Адай, известного в народе своей могучей богатырской силой. По легенде Зілфара мог поднять одногорбого верблюда-самца нара, что и выразилось в названии кюя. Участвовавший в восстании Сырыма Датова (конец XVIII в.), батыр один сдерживал целое войско врага. Он стоял, пока не кончились стрелы, и героически погиб в том неравном бою.

Кроме исполняемых по сию пору на Мангыстау кюев “Абыл” и “Нарату” сохранились названия кюев, также приписываемых Абылу: “Ақсақ кұла” (Хромой саврасый), “Кеңес-күй” (Совещание), “Аренжанның шалқымасы” (Ликование Аренжана). Учениками Абыла являются Есбай, Кулшар, Кауен, Саулебай и другие.

Есбай (1810-1901)

Творчество Есбая Балұстаұлы так же, как и творчество его учителя Абыла, можно считать достоянием не только мангыстауского региона, где прошла большая часть жизни кюйши, но и всего Западного Казахстана. Такой вывод можно сделать не только по факту рождения его на территории нынешней Атырауской области (Карабау, близ песков Тайсойган), но и по чертам композиторского стиля, вобравшего в себя многие технико-исполнительские достижения и букеевских, и мангыстауских кюйши того времени. Сохранилось более пятидесяти кюев Есбая, которые присутствуют в репертуаре всех современных западноказахстанских домбристов.

Исследователь творчества Есбая Айтжан Есенулы (Токтаган) в результате своих изысканий относительно биографии кюйши приходит к выводу о том, что Есбай прожил долгую жизнь – родился примерно в 1810 году, умер в 1900-1901 г.г. Об этом свидетельствуют его кюи – “Дөң асқан” (Преодолевший перевал), “Екіндіде ел іздеген” (Ищущий в сумерках свой народ), “Қара жорға” (Черный иноходец), “Жібек шалма” (Шелковое одеяние). В названиях этих кюев закодирована информация о возрасте их автора. Так кюй “Дөң асқан” мог создать человек, которому перевалило за 60. В кюе “Екіндіде ел іздеген” (екінді – время между 19 и 20 часами) отразилось состояние кюйши, находящегося в возрасте сумерек, “вечера” своей жизни – за 70 лет, хотя не исключено, что здесь имелось в виду состояние самого народа, потерявшего ориентиры, находящегося в сумеречном состоянии перед крушением кочевой цивилизации. Наконец, человек, достигший 90 лет и более, пользуется метафорой “қара жорға”: последний свой путь – путь в мир предков, человек совершает на черном иноходце. По поверьям казахов, отправляя душу покойного

старца в Иной мир, ей (душе покойного) посвящают лошадь черной масти, которая и приносится затем в жертву во время аса (тризны). Табуированное, иносказательное же обозначение савана отразилось в названии “Жібек шалма” (Шелковое одеяние).

Чисто биографических сведений о жизни Есбая сохранилось совсем немного. Известно его второе имя, которое приводит еще А.Затаевич в книге “500 казахских песен и кюев”, – Тазбала (таз – плешь, парша). Было ли это имя следствием его бедняцкого происхождения, или оно имело такое же значение, как “Жалды кара” для Курмангазы, т.е. было прозвищем, намекавшим на необычность, отмеченность кюйши самим Богом, – сказать трудно. Сохранились в народе также и легендарные сведения о том, что кюйши получил в молодости благославление от аруахов, живя и играя на домбре вблизи могил, на дне высохших колодцев. По композиторскому стилю и исполнительским приемам в кюях Есбая можно судить о том, что у него был богатейший опыт общения с представителями разных региональных стилей и школ Западного Казахстана. Вероятно, кюйши очень много путешествовал, участвовал в состязаниях музыкантов, на крупнейших из которых он представлял от имени своего рода. Так или иначе, народ сохранил воспоминания об Есбае как о великом кюйши, для которого домбра была смыслом всей его жизни.

Самые известные и популярные среди исполнителей кюи Есбая “Теріс какпай” (Обратный штрих) и “Өттің, дүние” (Прошла моя жизнь) связаны со знаменитым тартысом трех родов (племен) Младшего жуза – “Үш атаның тартысы”. По легенде, которая сопровождает исполнение этих кюев, они были сыграны Есбаем, защищавшем в тартысе честь своего рода (Байулы). От рода Алимұлы в тартысе участвовал Тогызбай, от рода Жеті ру – девушка Науша. Исполненные этими тремя представителями кюи составили своеобразный цикл, который и дошел до нас в интерпретации Есбая. Поэтому все 6 кюев с разной авторской принадлежностью, можно считать, все же, и кюями Есбая. Открывает цикл кюй «Шилемешегелеме», сыгранный якобы Наушой: “Однажды ночью в степи во время игры в “Ақсүйек” («Белая кость») я неловко ударила об камень и сломала каблук сапожек. Мой ровесник юноша-кузнец при лунном свете прибил на место каблук обыкновенным чиём

(степной кустарник). В знак благодарности за его искусное ремесло я сочинила этот кюй»:

Легко, игриво

Затем свой кюй «Кызыл кайың - Мамыт» играет Тогызбай:

Подвижно

Есбай, который играл третьим, показывает необычные приемы исполнительства в кюе «Теріс қакпай» и выходит победителем в этом состязании.

Быстро

Однако тартыс на этом не заканчивается: вопреки правилам, девушка Науша заявляет, что у нее есть другой кюй, предназначенный именно для этого состязания, и просит народ послушать ее игру еще раз. Она демонстрирует в своем кюе «Булбул» такое мастерство, что люди начинают сомневаться: «Кто же лучше – Есбай или Науша?» Тогда Есбай сыграл свой второй кюй «Өттің, дүние» (или «Өтті-кетті») со словами, полными печали: «Я участвовал во многих состязаниях, и никто не смел играть на домбре после меня. Если Науша это сделала, значит прошло мое время»:

Задумчиво, с глубоким чувством

И, наконец, последний кюй этого цикла – «Элэйім жалған» (Бренный мир), который сыграл кюйши Тогызбай. Этот кюй он посвятил Есбаю в знак утешения и уважения к его старости: «Не печальтесь, ага, Вы великий кюйши, и таким останетесь в памяти народа. Однако какую бы славную жизнь ни прожил человек, ему суждено когда-то уйти. Таков этот бренный, преходящий мир – жалған дүние, такова наша недолговечная жизнь».

Среди кюев Есбая наиболее многочисленны кюи жанра «акжелең» – «Акжелең», «Қыз Акжелең» (Девичий акжелең), «Кербез акжелең» (Кокетливый), «Бұлбұл акжелең», «Ілме акжелең», «Түйдек акжелең», «Шілтерлі акжелең», «Шілтер акжелең», «Сірке қондыру акжелең». Если первые связаны с женскими образами, то последние – с теми или иными штрихами (*ілме, түйдек*) или сложной, изощренной техникой исполнения (*шілтер* – кружева, *сірке қондыру* – посадка зерни в ювелирном ис-

кусстве). Близки жанру «акжелең» и кюи с названиями «Кербез қыздың жүріс-ай», «Ақ ілме», «Шалқыма» и др.

«Кербез қыздың жүріс-ай»

Подвижно

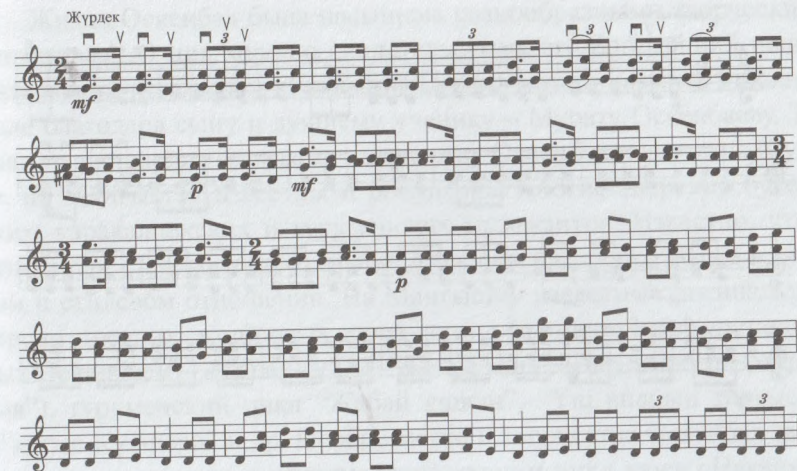
Богатство интонационно-тематического содержания кюев Есбая, так же, как и великолепие техники, разнообразие приемов исполнения в них свидетельствуют о том, насколько органично впитал в себя Есбай разные региональные стили, достижения кюйши разных традиций и школ Западного Казахстана, выработав при этом свой, неповторимый композиторский стиль.

Есір (1840-1904)

Один из ярких представителей мангыстауской домбровой традиции – Есір Айшуақұлы, который является основоположником исполнительской школы рода шонай («Шонай мектебі»). Несмотря на то, что творчество Есира, по сравнению с Есбаем, более локализовано (имеет «местное» значение), кюи его распространены и исполняются во всем Мангыстау. Они популярны и любимы в этом регионе, вероятно, потому, что представляют мангыстауский стиль в его наиболее «чистом» виде.

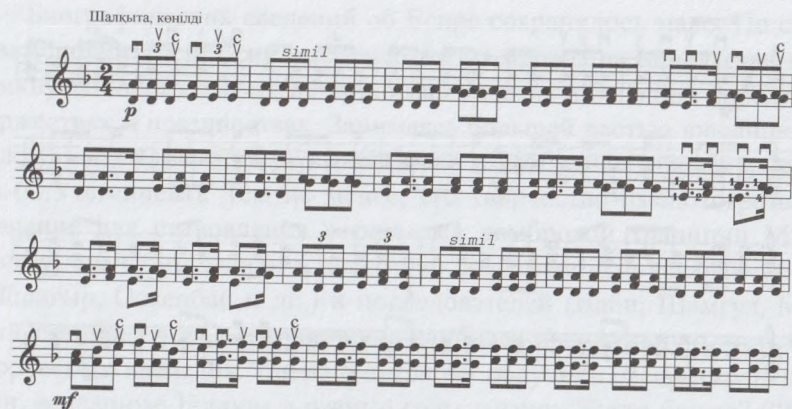
Биографических сведений об Есире сохранилось мало. По словам исполнителей, Есир всю свою жизнь провел на Мангыстау, вел замкнутый образ жизни, не принимал участия в больших народных торжествах и празднествах. Занимаясь большей частью ювелирным делом, Есир занимался музыкой лишь в свободное от работы время (С. Утегалиева). Тем не менее, его творчество имело огромное значение для становления и развития домбровой традиции Мангыству: его кюи входили в репертуар современников (Есбай, Арал, Байшагыр, Оскенбай и др.) и последователей (Наби, Шамгул, Мурат Оскенбаев и др.), сохранивших наиболее значительную часть его творческого наследия. Так на Мангыстау получили распространение кюи, созданные Есиром в разные годы жизни: “Элди бөпем” (“Колыбельная” – маленькой дочери Ырыс), “Шалкыма” (Вдохновение), “Сайға бұқтым” (“Притаился в овраге” – после смерти жены Сауыт), “Жалдықара” (посвящение Курмангазы), “Ақжелең”, “Күнтай” (имя женей – жены старшего родственника) и другие.

Примечательным в творчестве Есира является цикл кюев “Тоғыз түйеші” (Девять погонщиков верблюдов), связанный с реальным историческим событием. Как известно, Россия в течение долгого времени (с нач. XVIII до конца XIX в.в.) пыталась утвердить свою власть на территории всей Средней Азии и, в частности, силой усмирить воинственные племена Хивинского ханства, соседствующего с Мангыстауским округом. В 1873 году туда были направлены отряды во главе с генералом К. Кауфманом. Добравшись по Каспию до форта Кетик (ныне Шевченко), войско вынуждено было до крепости Кок-Тобе, где укрылось туркменское племя *теке*, идти караванным путем. На Мангыстау у казахского населения было взято дополнительно 50 верблюдов и нанято 9 проводников (они же – погонщики верблюдов – түйеші), среди которых был кюйши Есир. Прощаясь со своими родичами, не зная, вернется ли назад в родные места, Есир сочиняет кюй “Қос айырған” (Разлука):



Думая о своей судьбе и судьбе своих товарищей, отправившихся против своей воли в военный поход, по пути, полном опасностей, кюйши создает кюй “Тоғыз түйеші”. Говорят, что 9 погонщиков были свидетелями кровавой битвы между русским войском и хивинцами, героическое сопротивление которых было в конце концов сломлено. По другой версии, как только войско добралось до Кок-Тобе, проводников-казахов отпустили. Так или иначе, на этом этапе возникает кюй Есира “Көктөбе”.

С радостью, налегке пускаются в обратный путь погонщики, и вскоре достигают границ своей родины. Издали завидев вершины горы Манатау, Есир выражает радость по поводу возвращения домой в кюе “Манатау”. И, наконец, благополучный исход этой истории отмечен созданием кюя “Ақжарма”. У казахов, как известно, именно самые значительные в роду события сопровождаются жертвоприношением белого верблюда, когда говорят “ақ түйенің қарны жарылған” (буквально – вспороли брюхо белого верблюда), имея в виду важность произошедшего или счастливое завершение какого-то дела. Отсюда название кюя – “Ақжарма”:



Өскенбай (1860-1925)

Еще один замечательный кюйши, которым по праву гордятся мангыстауцы, – это Оскенбай Қалманбетұлы. Его громкая слава не только у себя на родине, но и в Каракалпакии и Туркмении выражалась в свое время определением “гордость казахов – великий бахши”. Это был музыкант, многогранность таланта которого восхищала всех: про таких в народе говорят “сегіз қырлы бір сырлы”. На самом деле, Оскенбай был не только выдающимся инструменталистом-кюйши, но и одним из “жеті қайқы” – семерых лучших певцов (сері) адайского рода. Примечательно в отношении акынского, т.е. музыкально-поэтического творчества Оскенбая то, что его некоторые кюи имели сочиненные к ним поэтические тексты – өлең: таковы “Кербез Айша”, “Жирен жорға”, “Жеті бұлбұл” (К.Сыдиқов). Сохранилось также эпическое его творчество, причем, и здесь Оскенбай выступал не только как исполнитель-интерпретатор богатейшего эпического наследия мангыстауского региона, но и как творец – создатель своих собственных произведений. Интересно, что некоторые события в жизни кюйши показывают, что он был и охотником, метким стрелком, успешно тренировал ловчих птиц (күсбегі) и лошадей, а по надобности мог рыбачить, сапожничать, словом, был мастером на все руки (К.Сыдиқов).

Жизнь Оскенбая была насыщена разнообразными творческими контактами. О них хорошо свидетельствует его богатейший исполнительский репертуар, дошедший до нас, можно сказать, в полном виде благодаря сыну и лучшему ученику – Мурату Оскенбаеву. Так благодаря исполнительскому творчеству Оскенбая и его сына Мурата, на Мангыстау известны и популярны многие творения букеевских, каракалпакских и туркменских музыкантов. Известно, что в репертуаре Оскенбая было свыше 200 кюев, разнообразных в жанровом и стилевом отношении. На Мангыстау известны оригинальные версии древних домбровых кюев-легенд и тартыс-кюев, оставленных Оскенбаем – «Ақсак құлан - Жошы хан», «Нар идірген» (“Өрелі мая”), туркменский цикл “Жабай ұшқан”, “Үш ананың тартысы”, “Тартыс Күлшара” и др. Особое место в творчестве Оскенбая занимают так называемые «туркменские» кюи и цикл кюев «Науаи». В целом исполнительское и композиторское творчество Оскенбая так же, как и творчество Есира, стало на Мангыстау основой еще одной исполнительской школы – «жанай мектебі» (школа рода жанай).

Оскенбай родился в ауле Жетібай Ералиевского района Мангыстау. Он был одним из пятерых детей (у него был один брат и три сестры) в семье скромного шаруа, единственным увлечением которого была охота. Все дети Калманбета с самого раннего детства увлекались музыкой и, говорят, соревновались друг с другом, играя на домбре. Самый талантливый из них – Оскенбай – полностью посвятил себя искусству. Его воспитала богатейшая музыкальная среда, сложившаяся в регионе: к середине XIX века это был мощный очаг эпической и инструментальной традиций, давший к тому времени Актана и Нұрыма, Абыла и Есіра. С восьми лет Оскенбай сопровождает знаменитых в Мангыстау и Хиве кюйши Лекера, Жоламана и Мылқайыра, учится у них, познает жизнь народа и сознательно встает на путь искусства. Благодаря поездкам молодой человек встречается с другими известными к тому времени музыкантами – не только кюйши, но и акынами и жыршы Жолды, Аралом, Картбаем, Саулебаем. Наконец, формирование Оскенбая как разностороннего музыканта происходит благодаря знакомству и общению со своими ровесниками – Кашаганом, Актаном, Аралбаем, Саттигулом, которые также были, большей частью, синкретичными музыкантами. Их совмест-

ные поездки, выступления и, нередко, состязания друг с другом были процессом творческого взаимообогащения и обмена, процессом развития не только личности каждого из музыкантов, но и традиции в целом. Вероятно, таким образом происходит встреча и последующее сотворчество Оскенбая и с известными на Мангыстау певцами-сері – Досатом, Тастемиром, Шолтаманом, Адилом, Жылкелди и Турсынды, которых в народе прозвали «жеті кайқы» – «семеро лучших».

В зрелые годы жизни Оскенбай, будучи уже известным не только в Западном Казахстане, но и в Хиве и Туркмении состязался на одном большом тое с талантливым бахши и дутарши Кулбаем. Это состязание двух выдающихся музыкантов стало легендой в устах казахского и туркменского народов. По условию тартыса Кулбай и Оскенбай должны были, каждый на своем инструменте (т.е. на дутаре и домбре), не только импровизировать на собственную тему и тему противника, но и суметь повторить импровизации друг друга. Так у Оскенбая, который позже передавал своим слушателям и ученикам содержание этого тартыса, возникает цикл кюев-импровизаций на темы в казахском и туркменском стилях. Сам Оскенбай, победивший в этом состязании, назвал этот цикл (или часть цикла) «Жаңылтпаш» (Запутанный), демонстрируя в нем сложнейшую технику игры, которая, как следует из легенды, была нацелена на сбивание, запутывание противника.

Еще один цикл, связанный с именем Оскенбая, – цикл кюев «Науаи». В репертуаре Оскенбая «народные» кюи (халық күйлері-кюи без авторства) «Науаи» с разными уточняющими приставками-названиями занимали большое место. По крайней мере, шесть из них – «Тамшы науаи», «Бала науаи», «Тел науаи», «Шар науаи», «Қақпалы науаи», «Қарт науаи» – через Мурата Оскенбаева дошли до наших дней и исполняются мангыстаускими домбристами именно в исполнительских вариантах Оскенбая. Вероятно, этимология слова «науаи» восходит к ирано-персидскому «наво». У тюркских народов, испытавших влияние иранской культуры (узбеки, уйгуры), это слово аналогично слову «саз» и тесно связано с искусством интонирования: оно означает мотив, напев, мелодию (А.Токтаган). Имеет ли «науаи» в западноказахстанской домбровой музыке некое жанровое начало, сказать пока трудно. Отметим лишь, что эти кюи в стилевом

отношении вполне могут служить «показателями» мангыстауской домбровой традиции:

«Қақпалы науаи»,

Жетіл, ойынақы

Наконец, Оскенбай является автором т.н. «туркменских» кюев, которые представляют собой стилизацию туркменской дутарной музыки с ее характерными ладовыми и ритмическими особенностями. Один из лучших кюев этого жанра у Оскенбая – «Торғай құшлар» (Птицы):

Орташа екпінде

Помимо кюев, среди которых весьма популярны «Бұлбұл ақжелең» («Жеті бұлбұл»), «Шалыс өре», «Кербез Айша», «Ыңғай төкпе», Оскенбай оставил образцы малых эпических форм. Их содержание, большей частью, социально заострено и носит характер обвинения, разоблачения («Алмағамбет байды тілдеуі», «Ырзабек, Бурабек байларды әшкерелеу», «Балқасым биді женуі»).

Дина (1861-1955)

Дина Нурпеисова – выдающаяся домбристка и кюйши, ученица Курмангазы, которая не только донесла нам наследие своего учителя, но и развила дальше достижения домбровой музыки Западного Казахстана. Прожив долгую жизнь, она удивительным образом соединила в своем творчестве две эпохи, полноценно творя и в эпоху традиционной (степной) культуры, и в эпоху современной (советской) культуры. Человеческая судьба Дины мало чем отличалась от судеб тысяч казахских женщин, но масштаб ее музыкального дарования, счастливое ученичество у Курмангазы и огромный духовный и творческий потенциал выдвинули ее в ряд самых крупных представителей казахской инструментальной музыки. Женщина-кюйши, имя которой стало широко известно лишь в 76 лет, в свои 78 лет (1939 год) заняла I-е место на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах в Москве, в 83 года покорила своей игрой маститых музыкантов, собравшихся в годы войны в Ташкенте (3-я Декада музыки народов Средней Азии и Казахстана 1944 года), а на своем 90-летнем юбилее, по свидетельству А.Жубанова, “с большим мастерством исполняла кюи своего учителя Курмангазы и собственные свои сочинения”... (“Струны столетий”).

Можно смело говорить о том, что первая половина жизни Дины (считая с 9-летнего возраста, когда ее представили Курмангазы как юную домбристку), приходится на “старое”, а вторая половина – на “новое” время. Этапы же творчества не совсем соответствуют такой, равномерной, “раскладке”. Как уже было сказано выше, жизнь “профессионального музыканта” у Дины начинается в преклонном возрасте, почти в конце ее жизни (75-76 лет) с приездом в Алма-Ату

на Республиканский слет художественной самодеятельности в 1937 году и последующим переездом в столицу. Всенародная известность, признание и слава пришли сразу после этого – в 1938 году Дине присваивают звание заслуженного деятеля искусств, а в 1944 году звание народной артистки республики. То, что Дину и ее творчество не знали раньше, отчасти объясняется тем, что в 20-е годы – тяжелые годы голощекинских реформ в Казахстане, когда начался массовый голод, семья Дины из родных мест (ныне Уральская область) переехала ближе к Каспийскому морю и затем оказалась в Астраханской области на территории России. Прожив большую часть жизни в сельской местности (в ауле), домбристка находилась все это время в традиционной среде, что наложило отпечаток на творчество, которое, безусловно, развивалось в русле традиционной музыкальной культуры. Поэтому, несмотря на свое удивительное творческое долголетие и современную тематику в кюях советского периода, Дина относится к творцам старшего поколения (середина и конец XIX - начало XX в.в.), и это подтверждается ее творческим стилем.

Родина Дины – Уральская область, Джангалинский (Жаңақала) район. Там прошло ее детство и молодость, счастливая пора общения со сверстниками, поездок с Курмангазы по разным местностям и аулам. Отец Дины Кенже – силач и борец (палуан), постоянный участник байги, страстный любитель хороших коней и скакунов, неплохой домбрист – растил дочь в обстановке свободы, состязательности и творчества. Она, унаследовав его физическую силу и выносливость, участвовала во всех детских, а затем юношеских играх-соревнованиях, рано научилась у отца играть на домбре и, исполняя в свои 8-9 лет кюи Курмангазы, Даулеткерее, Байжумы, Баламайсана и других, прославилась в округе как «домбырашы-кыз» - «девочка-домбристка». Курмангазы, с первого прослушивания оценивший блестящие музыкальные способности Дины, предрек ей большое будущее, и девочке оказывается честь сопровождать великого кюйши в его поездках по округе. Дина не раз с благоговением вспоминала счастливые мгновения юности, когда она в течение десяти лет находилась рядом с Курмангазы: тогда она поняла огромную силу воздействия и высокое предназначение его искусства. В тех поездках она была свидетелем встреч и состязаний собиравшихся со всей округи сильнейших

музыкантов – кюйши, певцов и жыршы, впитывала в себя законы сочинения и импровизации, упорно и старательно усваивала новые кюи. Позже Дина и сама участвовала в тартыхсах, и об одном из них рассказывала музыковеду Г.Бисеновой: «Однажды на одну из встреч собрались довольно известные домбристы. Среди них был и Даулеткерей, но он выступал здесь в качестве судьи. Началось состязание. Старейшины из разных родов выставили своих лучших представителей – исполнителей на домбре. Из рода ысык выступил домбрист Туркеш и играл кюй Курмангазы «Терісқақпай». Эта пьеса технически очень трудная, и среди присутствующих не нашлось охотника повторить ее. Встал вопрос: кто из домбристов сможет вторично исполнить этот кюй. Выбор пал на меня. И мое исполнение было признано лучшим» (Г.Бисенова. Предисловие к сб. кюев «Әсем қоңыр»).

Итак, «с рук» учителя взяв его кюи, Дина с большим мастерством их исполняла, и уже в молодости показывала очень высокую технику исполнения. Настолько высокую, что Курмангазы сказал ей однажды знаменитую фразу о том, что, «если бы одному человеку была дана твоя левая, а моя правая руки, не было бы на свете лучшего домбриста». Кроме блестящей техники, Дина не раз демонстрировала (еще при жизни Курмангазы) великолепный импровизаторский дар. Так, освоив и исполняя варианты в то время широко бытовавших кюев «Булбул», «Байжума», «Жигер» (варианты Курмангазы от него самого, варианты Даулеткерей и Туркеша от сына Бапаса Салауаткерей), Дина позже создает свои «парафразы» на эти кюи (А.Жубанов). В наше время они звучат уже как одноименные кюи Дины, настолько ярко выражена в них стилистическая оригинальность! Приехавший навестить Дину уже перед самой своей кончиной (1888 год), Курмангазы советует Дине всерьез заняться композиторским творчеством, сочинением собственных кюев. В это время Дина уже давно замужняя женщина, мать, на плечи которой легли многочисленные заботы по уходу за детьми и домашним хозяйством. Однако Дина никогда не забрасывала домбру, и в доме мужа никто не запрещал ей музицировать.

Период с конца 80-х до начала советского времени можно назвать в жизни Дины «традиционным», когда ею были созданы кюи-посвящения, связанные по содержанию еще со старым, кочевым

укладом жизни – «Қарақасқа ат» (Кличка коня – темная масть со светлой отметиной или залысиной на лбу), «Кербез» (Имя женщины), «Көгентүш» (У привязи), «Мендіқара» (Отмеченный) и другие. Так кюй «Қарақасқа ат» назван по кличке любимого коня, подаренного Дине отцом еще в девичестве. Когда Дина вышла замуж, Қарақасқа ат был отправлен за невестой вместе с ее приданным. Вдали от родительского дома он напоминал Дине об отце и матери, о незабываемых днях юности... Смерть отца, а затем и Каракаска ата, который был для Дины «зримым образом» (казахи говорят - «көзі») дорогого с детства человека, вызывает в Дине чувство огромной утраты и, в то же время, светлых воспоминаний, которые и выражены в кюе:

Орташа екпінде, еркін.

Кюй “Кербез” Дина посвятила своей *абысын* (жена деверя), которая стала ей близкой подругой. Рано лишившись мужа, Кербез так и не вышла замуж и самостоятельно вела свое небольшое, но крепкое хозяйство. Красивая и, в то же время, сильная, свободная от предрассудков женщина, она снискала уважение аульчан также своим умом и справедливостью. Во многом схожие по характеру, Дина и Кербез сблизилась и благодаря музыке: у Кербез был приятный и выразительный голос, она любила петь и, в свою очередь, с огромным удовольствием слушала игру Дины и ее рассказы о легендарном Курмангазы.

С Кербез связано создание еще одного кюя этого периода – «Көгөнтүп». Ранней весной в степи начинаются работы, связанные с окотом скота, в том числе – *көгөндөү* (привязывание): окрепнувших ягнят с петлей на шее начинают по одному привязывать к длинной веревке (көгөн). При этом было принято дарить, посвящать ягнят детям, и этот дар назывался *көгөнтүп* (А.Жубанов). У Кербез было довольно много овец, а подпаском работал мальчик-сирота, который всегда напевал одну и ту же песню. Дина посоветовала Кербез подарить одного из ягнят именно ему, и когда мальчик поблагодарил ее, попросила пропеть его песенку от начала до конца. И мальчик, и его песня «Ақ козы» (Белый ягненок), в которой говорилось о бедном ягненке, мать которого съели волки, глубоко запали Дине в душу, и под впечатлением своих чувств она сочинила свой кюй «Көгөнтүп». Эту историю создания кюя (как и сам кюй) Дина вспомнила и поведала Джамбулу, когда гостила у него в ауле ранней весной и наблюдала за привязыванием ягнят:

Асыкпай, терек сөзімен

Кюи с названием «Жалдыкара» (Есбая), «Мендікара» (Дины) принято считать в традиции кюями, посвященными Курмангазы. У Дины – это дань памяти дорогому Учителю и великому кюйши (*қара* здесь в значении великий).

Исторические события начала века, связанные с последним этапом национально-освободительного движения перед революцией 1917 года, – восстание под предводительством Амангельды Иманова. Толчком к этому всенародному движению послужил Указ

царского правительства от 25 июня 1916 года о мобилизации на тыловые работы мужчин от 18 до 43 лет. Массовые беспорядки начались из-за подлогов в списках мобилизуемых: власть имущие включали (вместо себя и своих близких) людей непризывного возраста, или тех, которые в силу семейного положения не должны были призываться. Так у многих семей забирали или кормильцев, или несовершеннолетних детей. Старший сын Дины Журымбай также был мобилизован, и свои материнские чувства, народный гнев, протест против насилия Дина выразила в своем знаменитом кюе «Он алтыншы жыл» (Шестнадцатый год), или по-другому – «Набор». В этом кюе Дина продолжает традиции своего учителя Курмангазы и развивает дальше героико-драматическую линию его творчества. Сдержанное и даже скованное поначалу “повествование” в начальной зоне

Асыкпай, терек сөзімен

приобретает истинный размах в самом верхнем регистре домбры в зоне II Саға, причем скачок на этот регистр совершается, как это бывает довольно часто в кюях Дины, довольно резко, без “подготовки” и последовательного обыгрывания средних зон и I Саға. Т.е. сразу

после тематического раздела (см. предыдущий пример) следует довольно протяженная 2-я Сага, которая, кажется более, чем остальные разделы, «ответственной» за выражение идейного замысла произведения:

Асықтай, терең сөзімен

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем нот. Первая система начинается с динамического знака *f*. В конце фрагмента встречается обозначение *tr*.

И только после такого «всплеска» энергии следует спуск на зону Орта (см. конец данного выше примера), в которой после транспозиции основной темы формируется новая:

Асықтай, терең сөзімен

Еркіндеу ойналды

Алғашқы екпін

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. В начале первой системы встречается обозначение *tr*. В начале второй системы встречается обозначение *v*.

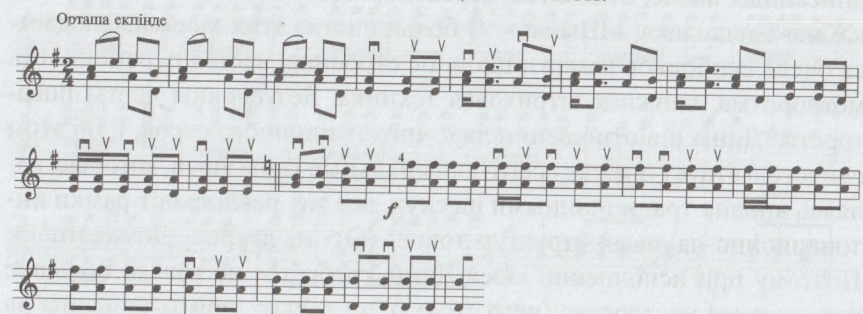
Эта тема, как бы, совмещающая в своих 2 частях и героическое, и лирическое начала, приобретает очень важное значение, повторя-

ясь затем перед второй волной подъема, повторением II Сага, а затем – в самом конце, в заключении кюя.

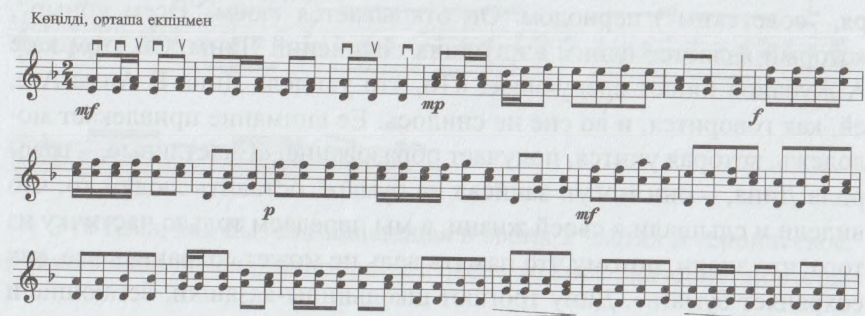
Итак, мы видим, что у Дины в середине ее жизненного и творческого пути полностью сформировался оригинальный композиторский стиль, который, с одной стороны, продолжил традиции Курмангазы, с другой, – существенно обновил язык домбровой музыки Западного Казахстана. Это подтверждается как на примере кюев в традиционных жанрах (их правильнее называть вариантами кюев) – «Байжума», «Бұлбұл», «Жігер», так и на примере оригинальных по замыслу кюев, созданных в досоветский период. К ним, кроме описанных выше, относятся, вероятно, «Қосалқа», «Өттің, дәурен», «Жаңа босшолак», «Шынар». В большинстве этих кюев наблюдается очень свободное композиционное строение, частая переменность метроритма, сложная штриховая техника. Безусловны черты новаторства Дины и в отношении ладо-интонационного строя, и об этом свидетельствует прежде всего оригинальные темы кюев, которые, являясь вполне традиционными на слух, все же, расширяют рамки интонационно-ладовых структур токпе: (Өттің, дәурен, Домалатпай). Поэтому при исполнении кюев Дины требуется не только большое техническое мастерство (чего стоят одни только примы-унисоны на двух струнах, требующие огромной растяжки пальцев: см. примеры тем «Қарақасқа ат», «Он алтыншы жыл»), но и глубокое проникновение в замысел композитора, открывающийся через понимание именно интонационной структуры кюя.

Если мы охарактеризовали период жизни и творчества Дины до переезда в Алма-Ату в 1937 году как «традиционный», то последующий период можно назвать «современным» (условно говоря, «советским») периодом. Он открывается кюем «Әсем қоңыр», который является одним из лучших сочинений Дины. Об этом кюе А.Жубанов пишет следующее: «То, что увидела Дина в Алма-Ате, ей, как говорится, и во сне не снилось. Ее внимание привлекает молодежь, которая учится, получает образование. «Счастливые, – говорила Дина, – они могут, записав на бумаге, оставить людям то, что видели и слышали в своей жизни, а мы передаем только частичку из того, что знали, потому что память ведь не может сохранить все, как сохраняет бумага». Дину трогают школьницы-казашки, бегающие и

резвящиеся в утренней прохладе осени. Она вспоминает свою внучку Коныр и сочиняет кюй, посвященный счастливым детям Родины, называя его именем своей любимой внучки «Эсем коныр» («Прекрасная Коныр»)» («Струны столетий»). «Коныр» – это и название жанра инструментальной музыки, который можно трактовать как «задумчивый, мечтательный, задушевный», иначе говоря, это жанр, обозначающий погружение в состояние раздумья, размышления. Назвав свой кюй «Эсем коныр» (Красивый коныр), Дина подчеркивает его светлое настроение, передающее, быть может, ощущение прекрасного, красивого. Потому так красива и сама музыка в этом кюе, примечательном своей запоминающейся темой:



К 20-летию Казахстана в 1940 году Дина создает еще один, ставший очень популярным, кюй «Той бастар». По сравнению с другими кюями Дины, это небольшой, даже камерный по масштабу кюй, который, очень строен и логичен по форме. Соответствие традиционному жанру (Открытие праздника) раскрывается в приподнятом, торжественном характере кюя, испытавшем, однако, и влияние современного жанра – марша, парадно-праздничного шествия:



Новая стезя, на которую Дина вступила в преклонном возрасте, став профессиональной исполнительницей и наставницей молодежи, приносит ей много радости. Признание и почет, горячо выражаемый народом на концертах, вдохновляли Дину на продолжение и дальнейшее совершенствование исполнительского и композиторского мастерства. Однако радость творчества омрачается войной, вновь напомнившей пережитое когда-то горе. Как всякая мать, с тоской и болью провожала Дина сыновей: в 16-ом году она прощалась со старшим (Жаурынбаем), в 41-ом – со средним (Кенжегали), который так и не вернулся с фронта. Именно к нему, а в его лице – ко всем сыновьям народа, был обращен кюй Дины «Ана бұйрығы» («Наказ матери»); другое его название «Майдандағы ұлыма» – «Сыну на фронт»). В этом кюе вновь слышатся суровые интонации, призывающие к мужественности и стойкости. Дина напоминает в своих героических кюях мать Курмангазы – Алку, которая, увидев при расставании на глазах у сына слезы, дает ему пощечину (кюй «Қайран шешем»).

Окончание войны и победа отмечены в творчестве Дины кюем «Жеңіс» (Победа). Кюй далек от какой-либо браваурности, трафаретности; глубокий по содержанию, он передает очень динамичное состояние и ощущение какой-то большой духовной силы и энергии. Как в кюе «Той бастар», здесь очень короткий бас-буын, что в целом нехарактерно для Дины: в большинстве кюев в начале звучат обычно развернутые вступления (см. приведенные выше кюи). Зато очень выразительна, с оттенком легкой грусти, сама тема кюя, которая достигает большого развития уже в самом Негізгі буын:

Көңілді, жігерлі

Ее плавное и довольно масштабное разворачивание (в зоне Орта) приводит к разделу Сага I, а после обычного спуска и повтора тематического раздела следует Сага II. Т.е. кюй «Жеңіс» в творчестве Дины – образец редкого у Дины классического токпе-кюя с буынным (последовательно-зонным) строением, который претворяет разновидность формы, сложившейся у Курмангазы.

Кюю как довоенного, так и послевоенного – последнего – этапа жизни и творчества Дины связаны, как будто, с событиями не личной жизни, а “общественной”: “Тойбастар”, “Мереке” (Праздник), “Сегізінші март” (8 марта), “Қазақстанға – 30 жыл”, “Еңбек ері” (Герой труда), “Сауыншы” (Доярка)... Однако вспомним, какое это было время: несмотря на послевоенную разруху, огромные трудности, переживаемые в эти годы советским народом, в обществе царил необычайный подъем и энтузиазм – в связи с беспримерным подвигом и победой СССР во Второй мировой войне. Это было время, когда личность ощущала себя слитой с народом и в единстве с ним вдохновенно мечтала о новых победах и свершениях... В этом смысле Дина, Сейтек, Мурат Оскенбаев и другие кюйши того времени отразили в своем творчестве советского периода не только и не столько историю, сколько личные переживания исторических событий и свою причастность, свое отношение к своему времени и современникам. Кюйши остается при этом самим собой: об этом свидетель-

ствует эмоциональный строй музыки и традиционный музыкальный язык, которому он остается верен. Т.е. некая дистанционность и объективизированность, налет “официоза” в названиях кюев не означает перелома или смену стиля или языка, хотя здесь, безусловно, отразилось влияние советской идеологии на сферу музыкального творчества. Т.о. в последних своих кюях “патриотической” тематики Дина продолжает и развивает далее свои творческие достижения.

Популярным среди исполнителей стал весьма виртуозный кюй «Сегізінші март», ярко демонстрирующий своеобразие стиля и динамичность формы в кюях Дины:

Шаттана, көңілді, шапшаң

Здесь само строение тематического раздела, охватывающего широкий диапазон и повторенного дважды, требует дальнейшего развития уже в зоне Сага – такова заложенная в теме “энергетика”, весьма, впрочем, далекая от женственности...

Один из светлых по настроению кюев – “Қазақстанға 30 жыл”, созданный в 1950 году, Дина посвящает 30-летнему юбилею республики. В кюях этого периода – “Еңбек ері” (Герой труда), “Сауыншы” (Доярка) – получают воплощение типичные образы художественного творчества того времени, хотя и здесь Дина остается верной своему стилю. И, наконец, особняком стоит в этом ряду “На-

уаи” (“Науыскы”) – очень оригинальный кюй не только в творчестве Дины, но и во всей западноказахстанской традиции. Кюй исполняется в квинтовом строе (строй древних или эпических кюев), что находится в некотором противоречии с его шуточным содержанием: так, по крайней мере, воспринимается применяемая местами жестикуляция (плавное движение правой руки вдоль грифа) и мелодико-интонационное строение кюя.

История создания “Науыскы”, содержание кюя, как и этимология слова, доподлинно неизвестны. В своей специальной статье, посвященной анализу этого кюя, музыковед П.Шегебаев приводит мнение некоторых домбристов о том, что кюй был исполнен Диной “в ответ на выступление киргизских комузистов” (хорошо известно богатство штриховой техники и жестикуляции при игре на комузе, хотя традиция “қол ойнау” есть и в Западном Казахстане: см. раздел “Мангыстауская домбровая традиция”). Сам исследователь приходит к выводу о претворении в кюе жанра “жаңылтпаш” (скороговорка, путаница) и, в целом, комическом эффекте средств выразительности в кюе, представляющем, тем самым, образец “комического в домбровой музыке”. Некоторые исполнители связывают второе название – “Науаи” (не привязывая его к имеющейся на западе разновидности кюев) – с вероятным созданием этого кюя в те годы, когда проходила Декада в Ташкенте (посвящение Алишеру Навои – К.Ахмедияров).

Таков путь Дины Нурпеисовой в казахской музыкальной культуре. По свидетельству сына, Дина и в последние минуты своей жизни держала в руках домбру – “старого друга”, играя слабеющими пальцами кюй Курмангазы “Қайран шешем”...

Сейтек (1861-1933)

Творчество Сейтека (Сейткали) Оразалиева – это яркая страница в истории инструментальной музыки казахского народа. Его имя занимает достойное место в плеяде знаменитых кюйши западноказахстанской домбровой традиции, и, в частности, букеевского (Атырау-Орал) региона. Сейтек, как и Дина, достойно продолжает традиции Курмангазы и Даулеткереев. Но, хотя с Курмангазы ему довелось общаться, а с Дау-

леткереем он не встречался никогда, его, все же, в большей мере можно считать последователем и представителем школы Даулеткереев, нежели Курмангазы. Об этом свидетельствуют высказывания современников, дошедшие до нас устно, в рамках степной историографии, творческое наследие, композиторский стиль кюйши, и, наконец, - факт принадлежности его к роду төре. Примечательно также и то, что Сейтек, как и Дина, связал в своем творчестве две эпохи, два времени, хотя в советский период было правильнее преподнести его как “певца новой эпохи” – “Жаңа дәуір жыршысы” (так назвал свою книгу известный домбрист и исследователь творчества Сейтека Т.Мерғалиев). Годы жизни Сейтека выпали на период окончательного уничтожения кочевого уклада жизни, насильственного перехода (годы революции) к новой системе и социалистическому строю, на начальном этапе которого Сейтек еще жил и творил. Можно сказать, что все грозы и ураганы этого драматического времени оставили глубокий след в его судьбе и отразились в творчестве, носящем оттенок, с одной стороны, трагизма, с другой, – победоносности человеческого духа, не только не сломленного судьбой, но, наоборот, поднявшегося до настоящих высот.

Если в отношении стиля Сейтека уместно проводить параллели с Даулеткереем, то в отношении жизненного пути, безусловно, – с Курмангазы. Несмотря на свое “благородное” (ақ сүйек) происхождение, Сейтек, как и Курмангазы, разделил судьбу простого народа, познав всю горечь унижений, бесконечных гонений и преследований, тюрем и ссылок. Его также обвиняли в барымтачестве, «воровстве», непослушании законам и властям (побеги из тюрем), а позже, в соответствии уже с другой, революционной ситуацией в России, его обвиняли в преступной связи с политзаключенными, демократически настроенными русскими рабочими. На самом же деле, Сейтек, как и всякий человек, имеющий чувство собственного достоинства, не мог смириться и активно боролся с несправедливостью, попрашивая своих человеческих прав.

Сейтек, вероятно, не был беден и, хотя рано остался без отца и воспитывался матерью и старшим братом, семья владела доставшимся в наследство скотом и земельными угодьями в Бокеевской орде. Он родился в местечке Саралжын (ныне Уральская область), и с детства отличался от сверстников своим тонким музыкальным слухом и не-

обычайной любознательностью, а также – очень твердым, независимым характером и редкой целеустремленностью. Благодаря этим качествам, а также поддержке и поощрению со стороны взрослых – матери, заказавшей мальчику настоящую домбру, и старшего брата Султангали, давшего ему начальные уроки игры на домбре, он к 12 годам уже знал репертуар местных музыкантов, кюи бокеевских кюйши – Махамбета, Курмангазы и Даулеткерейя.

Огромное влияние на профессиональное становление кюйши еще в юношеском возрасте оказала встреча с такими прославленными в народе кюйши, как Аликей, Салаваткерей, Турып – прямыми учениками Даулеткерейя, которые и познакомили его с творческим наследием Бапаса. Репертуар Сейтека в значительной степени пополняется новыми кюями, и с этого времени он также становится пропагандистом и одним из лучших исполнителей кюев Даулеткерейя. Позже завяжется и крепкая дружба с Наушой Бокейхановым – родственником и одним из последователей великого кюйши. Под сильным влиянием исполнительской деятельности, связанной, в основном, с творчеством Даулеткерейя, формируется затем и собственный композиторский стиль Сейтека. Ряд кюев, связанный с женскими портретами и жанрово-бытовыми зарисовками («Булбул айша», «Шарипа», «Қарашаш», «Бес қыз», «Балқаймақ», «Жантаза»), сама лирика, близкая лирике Даулеткерейя, позволяет отнести Сейтека, как мы уже говорили не только к числу последователей, но и к школе Даулеткерейя и, шире, к композиторско-исполнительской традиции “төре”.

Большим событием в жизни Сейтека было его первое далекое путешествие в Атырау, где жили его родственники по материнской линии. По дороге, в Жидели, состоялась встреча юноши с великим Курмангазы, который в это время оказался здесь. Знакомство длилось всего несколько дней, но Курмангазы, увидев в Сейтеке несомненный дар, взял его с собой в близлежащий аул, на свадьбу одного богатого человека. Здесь Сейтек показал себя уже зрелым исполнителем, поощрение же и несколько уроков, полученные у Курмангазы, стали очень важными для формирования его как кюйши. Его пытливый ум схватывал и фиксировал каждое слово, каждое движение наставника, и с рук Курмангазы Сейтек перенял тогда такие знаменитые кюи,

как “Қайран шешем”, “Сарыарқа”, “Қызыл қайың” (Т.Мерғалиев). Это было счастливое время познания высокого искусства, постижения исполнительского и композиторского мастерства.

Но в этом же юном возрасте Сейтек впервые испытал чувство горечи и глубокого возмущения по поводу несправедливости сильных (богатых и власть имущих) по отношению к слабым. Так Сейтек после общения с Курмангазы продолжил свое путешествие и прибыл к своему дяде Даулетияру. Здесь, в окрестностях Атырау, он также продемонстрировал свои музыкальные достижения перед широкой публикой, познакомился и поучился мастерству у известного в округе кюйши Мади. Уезжая, в награду за свои успехи Сейтек получил от дяди в подарок двухлетнюю верблюдицу. Однако по дороге домой у юноши ее отнимает местный правитель Арыстанбек, который, узнав при встрече, что перед ним – один из сыновей Оразали, напоминает старый долг отца, задолжавшего ему когда-то двух кобылиц. Самого Сейтека, оказавшего сопротивление, люди Арыстанбека связали и привезли в аул. С большим трудом, уже глубокой ночью, удалось Сейтеку развязать руки и под покровом темноты, вскочив на лошадь самого Арыстанбека, бежать в свой родной аул.

Еще не раз придется испытать Сейтеку горечь несправедливости, пережить жгучие минуты скорби и глубокой, мучительной тоски. Однако жизненным невзгодам никогда не удавалось сломить волю Сейтека. Оптимист по натуре, человек независимого и гордого нрава, он видит смысл своей жизни в неустанном творческом поиске и самосовершенствовании. Слава о кюйши Сейтеке вскоре распространилась по всей округе. В 1878 году Сейтек отправляется в Хан-Базар (Орду), узнав о том, что туда приехали известные домбристы Бергали и Мырзакерей, с которыми он решил посостязаться в мастерстве. При встрече Мырзакерей обратился к нему со словами: “В народе о тебе говорят как о прославленном домбристе. Если это так, то исполни-ка нам кюи *төре*”, - и протянул плохой инструмент. Сейтек, внимательно осмотрев домбру и, почувствовав подвох, сломал ее о колено: “На этой домбре я могу играть только так!” – и вышел из юрты.

Наделенный обостренным чувством собственного достоинства, Сейтек никогда не позволял унижать себя и не давал спуску тем, кто

нанес ему оскорбление. Так в отместку за нанесенную ему когда-то обиду, в суровую зиму 1879 года он со своим другом Сахаманом, встретив в степи оставшийся без присмотра табун лошадей Арыстанбека, пригнал его в свой аул и раздал беднякам. За это в 1880 году как “конокрада” его посадили впервые в ординскую тюрьму – так начинается летопись скитаний, преследований и ссылок одного из тех торе, которые не хотели мириться с несправедливыми законами и не склонили голов перед новой властью.

После побега из тюрьмы Сейтек оказался за Нарыном, а когда через пять-шесть месяцев появился в родном ауле, его вновь попытались схватить люди Арыстанбека. Буквально вырвавшись из окружения, Сейтек, преследуемый врагами, бежал в сторону Жамантау, и какое-то время скрывался там у своего друга Боты Алимхожаева. Говорят, что кюйши рассказывал народу о своих злоключениях как в песенно-поэтической форме, так и в кюях. Сохранились некоторые куплеты акынского творчества Сейтека этого (как и более позднего) времени –

Атандым он төрт жастан бала – Сейтек
Төреден ұл туған жоқ мендей еркек.
Жамандап, жала жапқан прауитель,
Деп жүр ғой “елді бұзған, ұры, тентек”

(Прозвали меня с 14 лет - мальчик Сейтек
Но среди торе еще не было такого мужчины.
Очернил, оклеветал меня правитель,
Говоря, что я смутьян, вор и хулиган.),

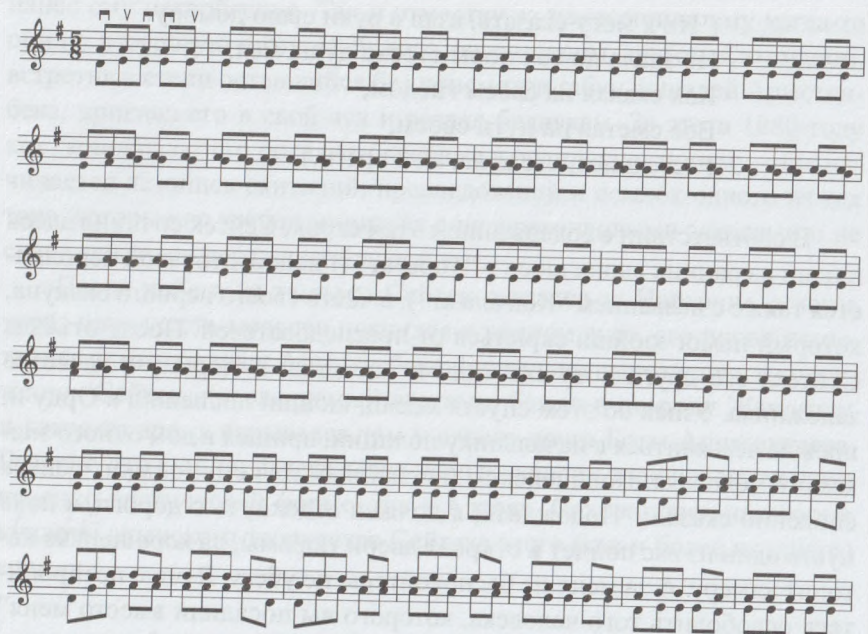
или:

Қолыма домбыра алсам мен не дейін,
Шыбын жан қиналмады-ау соған шейін.
Сыпыртып ат торымен жөнелгенде
Серпіліп дұшпан қалды-ау менен кейін.

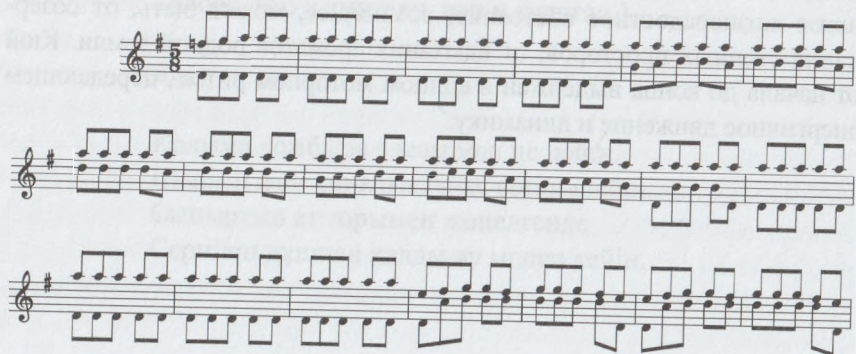
(Что я могу сказать, взяв в руки свою домбру:
Не знала до сей поры страха душа моя,
Как скакал на своем гнедом,
Все сметая на пути своем,
Рассеялись, кто куда, мои враги.)

В соответствии с содержанием этих строк, Сейтек сочинил здесь и один из ранних своих кюев – “Торы ат” (Гнедой; этот кюй исполняется также с названием “Көк ала ат”), в честь своего верного скакуна, который помог кюйши скрыться от преследователей. После отъезда Сейтека его друга Боту схватили и посадили в тюрьму в качестве заложника. Узнав об этом спустя месяц, кюйши поспешил в Орду и, прежде чем явиться к начальнику полиции, пришел в дом одного знакомого человека. Полицейским, посланным для его поимки, Сейтек спокойно сказал: “Подождите, я должен отдохнуть с дороги, а пока пусть один из вас пойдет и откроет двери тюрьмы, да хорошенько натопит камеру. А за меня не беспокойтесь, не убегу. Лучше поторопитесь освободить того человека, которого вы посадили вместо меня” (Т.Мергалиев).

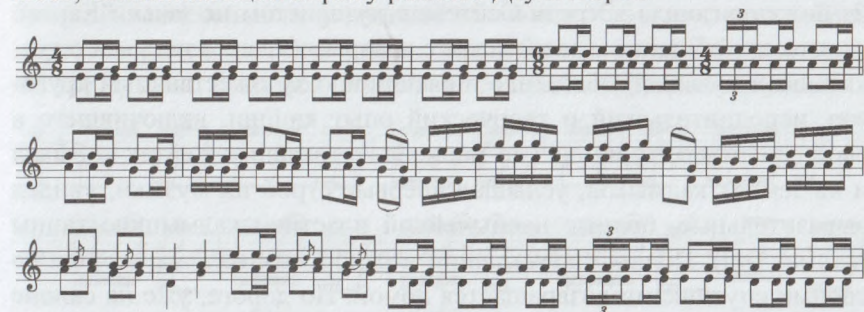
Опасаясь нового побега, правитель отправляет Сейтека на три года в Иркутск. Но и стены Иркутской тюрьмы не стали для него препятствием. Через год Сейтек появляется на земле бурят-монгол и здесь, нанявшись в одном хозяйстве пасти скот, зарабатывает за свой труд коня. Теперь кюйши может возвратится домой, и по дороге, переполненный радостными чувствами, опьяненный свободой, Сейтек сочиняет один из лучших своих кюев – “Ортпа”. Этот кюй действительно передает некое жизнерадостное состояние, возникшее, может быть, от созерцания степных просторов, от вдыхания ароматов родной земли. Кюй от начала до конца выдержан в едином моторном ритме, передающем энергичное движение и динамику:



Это один из самых протяженных и масштабных кюев Сейтека, который стоит особняком в его творчестве. В то же время, этот кюй – яркий пример свойственной кюям Сейтека “синтетической” формы. Здесь она дана в своем полном, развернутом виде: в кюе есть все разделы “большой” зонной структуры – Бас, Орта, Бірінші и Екінші Саға; в рамках Бірінші и Екінші Саға осуществлена двойная транспозиция темы:



Итак, возвратившись из Иркутской тюрьмы (1883 г.), кюйши приезжает в дом Боты, чтобы забрать своего скакуна, которого все это время друг бережно хранил. Обратившись к нему со словами: “Как было бы хорошо, если бы среди нас было больше таких открытых людей, с чистой, доброй душой”, - Сейтек посвящает Боте кюй “Жантаза”. “Жантаза” – один из самых светлых по настроению кюев, напоминающих лирику раннего Даулеткерей:



Конец 80-х - 1900-е (1905) годы – самый драматичный период в жизни Сейтека. Судьба жестоко испытывает кюйши, который борется за свое личное счастье, любовь, вновь отстаивает свободу и, будучи в конце концов оклеветанным и сосланным буквально на край земли (о.Сахалин), выживает в невероятных условиях каторги и войны. За это время он теряет близких людей – мать и сына, и кажется, что жизнь человека (отразившая по сути трагизм самой эпохи) и его мятежный, непокорный дух, невероятная воля к жизни должны быть теперь окончательно сломлены... Но, видимо, природа, создавая талант такого масштаба, наделяет его огромной жизнестойкостью и твердостью духа, и именно мощное творческое начало помогло, вероятно, Сейтеку выстоять в это тяжелое время. Так, выражая свое горестное состояние в кюях “Айдау” (Ссылка), “Заман-ай” (О, время!), “Түңілдім” (Опечалился), “Ғазиз” (на смерть сына), “Мең-зең” (слово, передающее упадок сил, болезненное состояние) и, в то же время, надеясь и веря – в кюе “Арман” (Мечта), а позже в кюе “Жигер” (Энергия), Сейтек благодаря музыке, творчеству и здоровому

оптимизму смог выдержать столь суровые жизненные испытания, выпавшие на его долю.

Испытания же эти начались с того времени (примерно 1887 г.), как он познакомился и полюбил девушку Забиру. Молодые решили пожениться, и осенью должна была состояться свадьба. Но счастью этому не дано было сбыться: в отсутствие Сейтека к Забуре посватался волостной правитель, воле которого никак не мог перечить простой пастух – отец Забиры. Ничего не подозревающий Сейтек находится в это время в Караозекском уезде Астраханской губернии, где в то время были расположены туркменские поселения. В одном из них произошла встреча Сейтека с дутаристом по имени Карим, творческое общение и знакомство с которым (а через него – и с туркменской музыкой) обогатило и расширило художественный кругозор, исполнительский и творческий опыт кюйши, включившего в свой репертуар “туркменские” кюи. За Астраханью Сейтек побывал и на землях калмыков, услышал впервые строй их музыки, увидел выразительные, полные необычайной пластики калмыцкие танцы (калмак би). Полный впечатлений и радостных надежд, кюйши со своими спутниками возвращается домой. По дороге, уже на склоне дня, путники попадают в аул, где царит необычайное оживление. То был аул, где жила известная домбристка Айша: на ее проводы (узату той) и попал Сейтек со своими друзьями. Они были встречены с большим радушием, и когда стало известно, что среди приехавших – знаменитый кюйши Сейтек, гости, по сложившейся традиции, выразили желание услышать тартыс двух кюйши. Но Айша не стала вступать в состязание с Сейтеком и сыграла лишь один кюй – “Мүнды кыз” (Печальная девушка). В кюе она выразила настроение, какое выражает обычно невеста в своих песнях-прощаниях *сыңсу*: печаль по поводу расставания с беззаботной юностью и родными, горестные чувства молодой девушки, выданной замуж за старика. Эмоциональная глубина и мастерство исполнения кюя вызвали в Сейтеке большое волнение и он тут же сочинил кюй, посвященный талантливой девушке-домбристке, назвав его “Бүлбүл Айша”. Сравнив игру Айши с пением соловья, Сейтек в своем кюе, как будто, воспроизводит трели соловья.

Вернувшись домой, Сейтек узнает, что правитель силой увез его невесту. Времени на раздумья уже не оставалось, и Сейтек решается на отчаянный шаг: в разгар свадебного веселья (кыз узату) он похищает Забиру. Оторвавшись от погони, молодые люди направляются в калмыцкие селения, где Сейтека уже хорошо знают и помогают надежно укрыться. Тайное пребывание здесь не мешает тесно общаться с калмыками, слушать их самобытную музыку. Невольно поддаваясь воздействию мелодического и ритмического строя этой музыки, Сейтек пытается и сам сочинять в этом стиле. Так родился кюй “Бес кыз” по эмоциональному и интонационно-ритмическому строению близкий танцевальным мелодиям калмыков. Об этом, по крайней мере, говорится в легенде кюя, который был сочинен Сейтеком в качестве музыки, сопровождавшей танец пяти калмыцких девушек:



Действительно, кюй выдержан от начала до конца в танцевальном ритме: “Неизменный метр и квадратность его построения очень облегчает задачу балетмейстера, который задумает поставить танец на эту музыку”, – пишет А.Жубанов в книге “Струны столетий”.

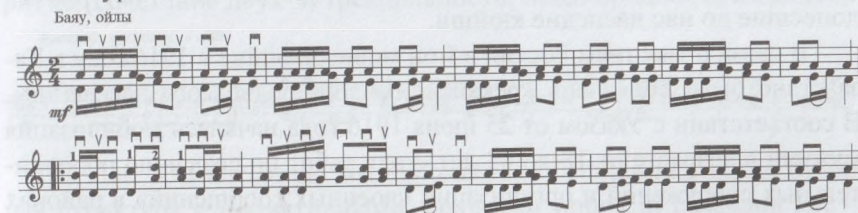
По возвращении в родной аул Сейтека сразу же хватают и без суда и следствия (лишь по заявлению волостного правителя) сажают в ординскую тюрьму. Однако родственники и друзья кюйши, обратившись с ходатайством в уездное ведомство, добиваются его освобождения. В ответ на это правитель затевает длительную тяжбу и не отступая от своего намерения упечь Сейтека в тюрьму, пускает в ход клеветнические обвинения кюйши в конокрадстве. Между тем, наоборот, у Сейтека недруги угоняют его любимого Торы-ата, чтобы

тем самым спровоцировать на ответные действия. Со словами “Жауда кетті Торы атым, қиылды ғой қанатым” (Потеряв коня, я словно лишился крыльев), Сейтек сочиняет кюй “Қанатым” (Мои крылья). И вновь наступают годы изгнания и скитаний на чужбине, чему предшествовало томительное пребывание в тюрьме в ожидании расследования “дела” Сейтека. Сохранились приведенные Т.Мергалиевым в книге «Жаңа дәуір жыршысы» архивные материалы (голословные обвинения Сейтека в угоне скота – от местных правителей и биев, запросы чиновников Временного Совета, письма Сейтека к властям с прошениями о расследовании причины его нахождения в тюрьме, и т.д.). Они свидетельствуют о поразительном произволе властей и беззаконии, о бесправном положении людей и тщетности борьбы за справедливость. Так и не добившись ответа на свои прошения, Сейтек вновь совершает побег из тюрьмы и теперь уже надолго покидает родные места, скрываясь за Нарыном и Волгой, в окрестностях Царицына (ныне Волгоградская область). Долгое противостояние правителей разного ранга, вовлеченных в «дело» Сейтека, и российских чиновников – с одной стороны, и родных (матери), друзей и просто народа, ходатайствующего за Сейтека, – с другой, закончилось в конце концов тем, что, несмотря на закрытие (за отсутствием доказательств) дела о конокрадстве, в 1894 году Сейтека вновь схватили и посадили в одиночную камеру Ординской тюрьмы, а затем отправили в знаменитую Бутырку в Москве. Эта тюрьма была печально известна как место заключения политических преступников царской России. Т.е. «уголовное дело» Сейтека Оразалиева переросло в «дело» политического преступника: в ординскую Ставку поступили сведения о том, что Сейтек на рыбном промысле был связан с революционно настроенными русскими рабочими и, к тому же, давно известен как бунтарь, не только совершавший неоднократные побеги из тюрем, но и давно сеющий в народе смуту. Из Москвы в числе других политических заключенных Сейтек был сослан, таким образом, в Сибирь, а затем на о.Сахалин.

Долгие 10 лет провел Сейтек на каторге. В 1904 году началась русско-японская война, и ареной военных действий стал Сахалин. Каторжникам была обещана амнистия за участие в боевых действиях, и Сейтеку в числе других заключенных пришлось взять в руки

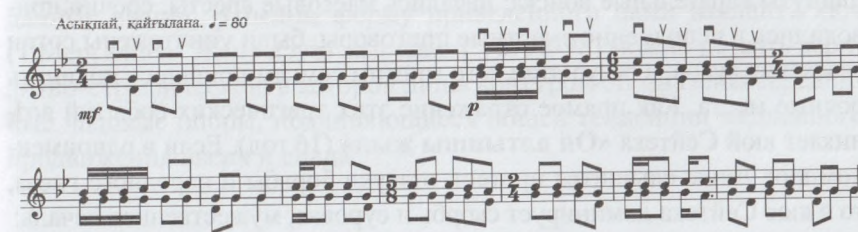
оружие. Во время одного из боев, получив ранение в руку, он попадает в плен. И только в 1905 году после окончания войны, Сейтека вместе с другими русскими пленными освобождают и отправляют в Россию. В архиве сохранилось «Свидетельство» об освобождении из плена (и каторги), выданное Сейтеку 9 августа 1905 года генерал-губернатором Амурского края. Через четыре месяца, преодолев нечеловеческие трудности и опасности далекого пути, Сейтек, наконец, добрался до Орды.

Кюи этого периода («Заманай», «Айдау», «Түнілдім», «Ғазиз» и др.) отразили скорбь и душевные страдания кюйши; вместе с тем, это глубокие философские размышления о жизни человека и его времени, о судьбе народа и исторической эпохе. Особенно примечателен в этом отношении «Заманай», известный и популярный кюй Сейтека, близкий по музыкальному содержанию лирико-психологическим кюям Курмангазы и Даулеткерей:



В жанре «Жоктау» сочинен кюй по поводу смерти сына Ғазиза: он упал с коня и разбился всего лишь за неделю до возвращения Сейтека. Сыну, которого он видел в последний раз в возрасте трех лет, было уже четырнадцать...

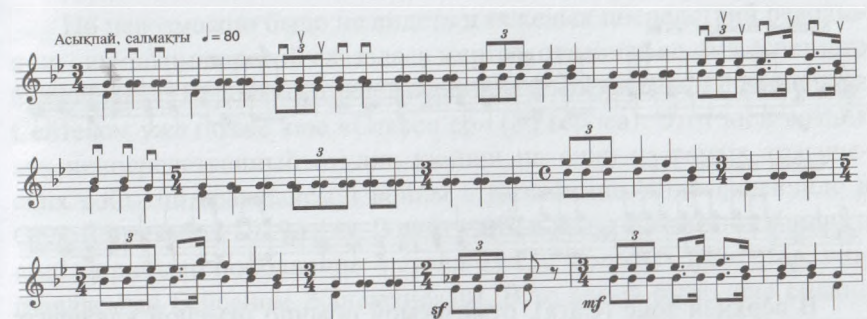
«Ғазиз»



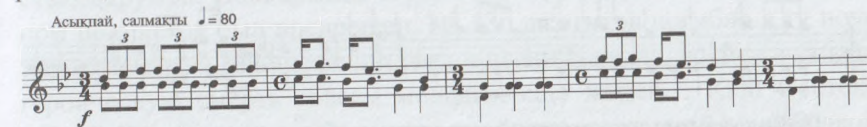
Как реакция на революционные события, происходящие в России в 1905 году, в казахских городах и селах также вспыхивали восстания и забастовки рабочих. Власти жестоко расправлялись с

активными участниками борьбы за свои права, однако никакие репрессии не смогли остановить движение народных масс. Высокое напряжение, стремительный накал борьбы воплощены в кюе Сейтека «Жігер», возникшего как отклик на события 1905-1907 г.г. Так начинается следующий этап творчества, который можно условно назвать «революционным»: он охватывает период двух революций и гражданской войны, т.е. годы становления советской власти в Казахстане. До событий же 1916 и 1917 годов Сейтек полностью отдается композиторскому и исполнительскому творчеству, так же, как и раньше, разъезжает по аулам и много времени проводит в кругу друзей, учеников и последователей, число которых из года в год растет. Именно в эти годы начинает формироваться исполнительская школа Сейтека, представителями которой станут Мухамедияр Мынжанов, Сагади Жуманиязов, Аккали Сарсенбиев, Карим Кеналиев, Жангазы Темиралиев, Мажит Досмухамбетов, Ескайыр Сейтеков и другие, донесшие до нас наследие кюйши.

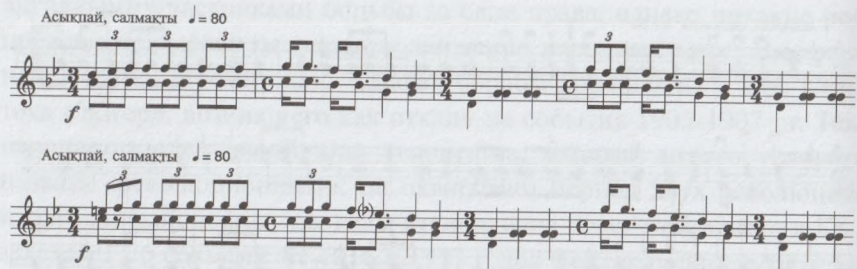
В связи с участием России в I-ой мировой войне в 1916 году в Казахстане была объявлена «реквизиция» «иностранческого населения». В соответствии с Указом от 25 июня 1916 года началась мобилизация мужчин в возрасте от 18 до 43 лет – для работ по созданию оборонительных сооружений и организации «военных сообщений» в районах действующей армии на фронте и тылу. В знак протеста против призыва, возникшего в ходе мобилизации, призывники уклонялись от явки на сборные пункты, уничтожали незаконно составленные списки, громили канцелярии. Волна восстания охватила всю Казахскую степь, но власти жестоко расправились с повстанцами, против которых были двинуты карательные войска; начались массовые аресты, срочно приводились в исполнение смертные приговоры, были уничтожены сотни казахских аулов, в результате чего многим семьям пришлось покинуть родные места. Как прямое отражение этих трагических событий возникает кюй Сейтека «Он алтыншы жыл» (16 год). Если в одноименном кюе Дины слышится протест, отзвуки борьбы и народного гнева, то в кюе Сейтека доминирует скорбь и суровая, мужественная печаль:



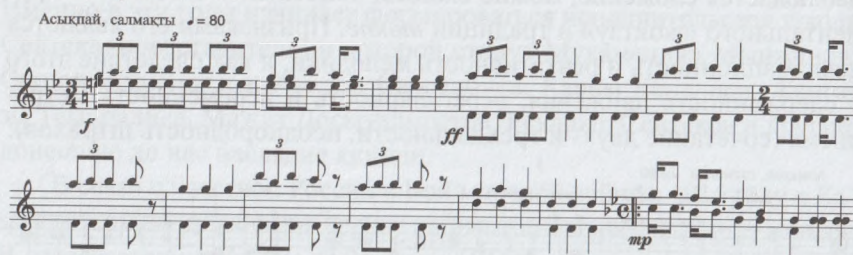
Жанр данного кюя можно обозначить как кюй-плач, в котором наблюдается сложение, можно сказать, обновленного языка инструментального «жоктау» в традиции *тоқпе*. Признаками его являются декламационность и речтативность мелодики, и как следствие этого – сдержанность движения, нерегулярность и переменность метроритма (сочетание двух- и трехдольности, неоднородность штрихов):



В кюе «Он алтыншы жыл» ломается обычная для *тоқпе* буинная структура с нормативными ладовыми опорами разделов бас – орта – сага, и в плане формы кюя Сейтека безусловно можно назвать новатором. Сохранилось несколько вариантов исполнения кюя, отличающихся по композиционному строению, но схожих по интонационному контуру начального тематического звена, заканчивающегося нисходящим ходом по терциям: ре – си ь – соль (см. примеры, данные выше). В целом форму приведенного нами варианта кюя (Т.Мергалиев «Жана дәуір жыршысы», с. 96-98) можно назвать вариантно-строфической, в которой лишь контуром обозначены срединные ладовые опоры, подчиняющиеся общей тенденции медленного продвижения вверх и спада:

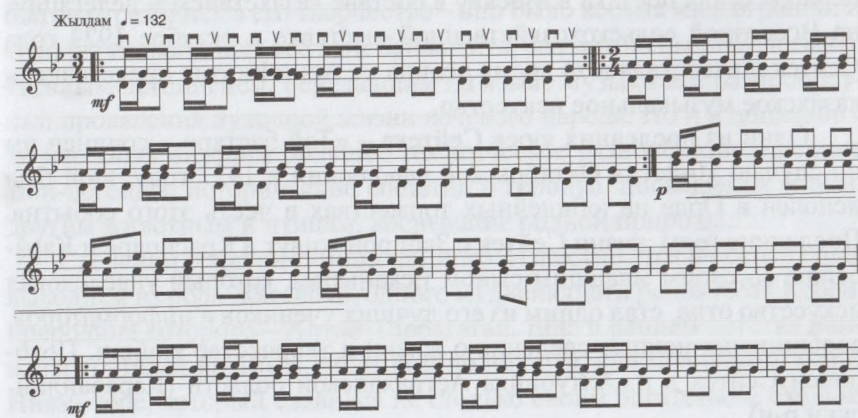


В верхней зоне (Саға), отмечаемой обычно отменой ключевых знаков и соответственной сменой лада, эта тенденция (продвижение и спад) продолжается:



Победа социалистической революции была встречена Сейтеком с большим энтузиазмом. Провозглашенные идеи равенства и свободы оказались созвучны взглядам күйши, вся жизнь которого прошла под знаком борьбы за справедливость, защиту человеческого достоинства и прав. Сейтек, фактически, приветствовал революцию своими кюями «Он жетінші жыл» (17 год) и «Еркіндік» (Свобода). Вовлеченный в динамику перемен и преобразований, совершавшихся под революционными лозунгами, Сейтек не только отражает происходящее в своем творчестве, но и активно включается в политическую и общественную жизнь. Так известно, что Сейтек вел агитационную работу среди молодежи, призывая вступать в ряды сформировавшегося в те годы Первого казахского конного полка, и посвятил мужеству и доблести джигитов этого полка күй «Марш». Күй «Қызыл сұңқар» (Красные) был создан в честь ополченцев красногвардейского партизанского отряда под предводительством А.Жакеева. В этих кюях ясно ощущается оптимизм, приподнятость духа.

Но невозможно было не видеть и тяжелых последствий революции – слишком дорогой оказалась жертва, отданная во имя «светлого будущего»... Вероятно, такие мысли были отражены в сочиненном Сейтеком уже позже кюе «Сексен ер» (80 героев). Этот күй возник как непосредственный отклик күйши на одно из самых трагических событий гражданской войны в Казахстане. Оно произошло в Орде 15 декабря 1919 года. В этот день в ряды Казахского конного полка прибыло пополнение – отряд из 130 молодых джигитов, возглавляемый Бейсеном Жанекешовым. В то время было еще сильно сопротивление советской власти, повсеместно действовали отряды «белых банд», ведущие подрывную деятельность против «красных». Узнав что в Орду прибыл новый отряд вооруженных, но не имеющих опыта в военном деле сарбазов, человек по имени Мылқайдар сообщил об этом банде Анохина. Среди ночи, когда джигиты мирно спали, было совершено неожиданное нападение, и отряд был полностью окружен. Новобранцы героически сражались, но в том неравном бою исход был предreshen. Из 130 джигитов погибло в ту ночь 80, оставшихся Б.Жанекешов увел в пески Нарына, воспев в стихах героическую смерть совсем молодых еще людей... Күй Сейтека «Сексен ер» примыкает к жанру «героики», созданной в домбровой музыке еще Курмангазы («Кішкентай», «Төремұрат», «Ақбай» и др.). В рамках весьма оригинальной формы (начальная ладовая опора рессоль минорного наклонения) создается яркий тематизм, передающий героико-драматическое содержание кюя:



Эстафету энергичного восходящего движения заставки (зона бас-буына) продолжает 1-ая тема: вместе они составляют стабильное неизменное ядро кюя, повторяющееся на грани разделов, и тем самым в неравном единстве выполняют функции бас-буына (см. первые 10 тактов без репризы). Основная же тема кюя подвергается через ряд переносов на 2, 3, 6↑ звуковысотным (транспозиционным) и ладовым преобразованиям, что и составляет весьма динамичное развитие в кюе:

Жылдам $\text{♩} = 132$

Жылдам $\text{♩} = 132$

Жылдам $\text{♩} = 132$

О последнем периоде жизни Сейтека (20-е – нач. 30-х г.г.) известно не очень много. Одним из ярких и волнующих событий этого периода стала поездка в Москву в составе казахстанской делегации: на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в октябре 1923 года Сейтек и известная в то время певица из Арки Канзия представляли казахское музыкальное искусство.

Один из последних кюев Сейтека – «Той бастар» – сочинен им по случаю 10-летия Октябрьской революции в 1927 году: кюй был исполнен в Орде на юбилейных торжествах в честь этого события. Последние годы жизни Сейтек с Забирой живут в Краснояре и Карабайлы со своим младшим сыном Ескайыром, который унаследовал искусство отца, стал одним из его лучших учеников и информаторов, сообщивших ценные сведения о жизни и творчестве кюйши. Похоронен Сейтек в п. Ахтубинка Астраханской области (Карабайлинский р-н).

3.4 Жизнь и творчество кюйши восточных регионов

Байжигит (1705-1794?)

По дошедшим до нас легендам Байжигит был автором 300 кюев, за что его еще при жизни называли «күй атасы», «күй иесі». Хотя сохранилась лишь небольшая часть этого наследия, мы можем с полным на то основанием считать Байжигита основоположником домбровой **инструментальной** традиции Восточного Казахстана. Можно также предположить, что в данной традиции именно с исторических и лирических кюев Байжигита начинается в XVIII веке период осознанного авторства, которое указывает именно на **специализацию** в области инструментального творчества. Поэтому не только прямые ученики и последователи Байжигита, но и все кюйши восточного региона (Семей, Тарбагатай, Арка, Восточный Туркестан и др.) в XVIII и XIX в.в. исполняли кюи Байжигита и опирались на его достижения в области композиторского и исполнительского творчества.

Время жизни и творчества Байжигита падает на последнюю героическую страницу в истории народа – борьбу с джунгарами. Кюйши был свидетелем взлетов и падений Казахского ханства, трагических событий «ак табан шұбырынды» и последующего героического отражения джунгарского нашествия, отчаянного бегства из родных краев и счастливого возвращения... Но не только исторические события отразились в его творчестве – оно было весьма многогранно, и если бы сохранились все кюи Байжигита, его можно было бы назвать степным летописцем, передавшим на языке музыки все разнообразные проявления духовной жизни кочевого народа. Но и в дошедших до нас кюях находим большое тематическое разнообразие: древние кюи-легенды, исторические события и героика, посвящения коням, другим животным и птицам, воспевание родной природы...

Сведений о жизни кюйши немного. Известно, что Байжигит был выходцем из рода Жастабан, одного из двенадцати родов Абак Керей, прародина которого – Алтай-Тарбагатай. Еще в раннем детстве Байжигит остался круглым сиротой и до юности жил под опекой Сары Нияза-торе, который славился не столько своим богатством, сколько

тем, что не было ему равных в исполнении домбровых кюев. Существует легенда о том, как мальчик Байжигит попал на воспитание к Сары Ниязу, который был тогда уже в преклонном возрасте.

Несмотря на то, что старый кюйши побеждал всех, кто приходил с ним состязаться, никто воочию не видел его играющим на домбре: состязающийся с Ниязом-торе сидел всегда снаружи его юрты. Это происходило не потому, что он был торе, а потому, что он очень ревностно относился к своему искусству, к исполняемым кюям и приемам игры, которыми владел, и благодаря которым побеждал на тартысах. Сары Нияз брал в руки домбру, когда рядом никого не было и чаще всего побеждал уже на первых этапах тартыса – *суре-тартысах* (на количество исполняемых кюев), поэтому говорили, что играет, наверное, не сам Сары Нияз, а его черный дух Көкіман. Желающих состязаться с ним с годами становилось все меньше и меньше...

Но вот однажды, уже на закате дня, снаружи юрты Сары Нияза послышался кұлақ-күй Казтугана как призыв к состязанию. Старый домбрист ответил на игру незнакомца, который был явно не из этих мест, и тартыс начался. Обои кюйши было сыграно огромное количество кюев, и удивленный Сары Нияз дал знак начинать *түре-тартыс* – повторение кюя любой сложности. Старый домбрист, уверенный в своей победе, стал играть кюи, требующие истинного мастерства – «Айрауықтың ащы күйі», «Қотанның қазасы», «Ала байрақ»... Соперник, хотя и не в точности, но все же, сумел повторить их. Но вот Сары Нияз сыграл кюй Асана «Желмая», который исполнялся им на редком секундовом строе (*шалыс бұрау*) с очень оригинальной мелодией. На первых же тактах соперник споткнулся... Ну, вот наконец-то, и Сары Нияз стал расправлять уставшие от долгой игры пальцы и довольно усмехнулся. Но вдруг снаружи послышалась теперь уже вполне узнаваемая мелодия «Желмая», и старый кюйши вновь встрепенулся. Так, так... Здесь не так... И Сары Нияз, схватив домбру, с жаром, совсем как в молодости, сыграл трудное место – кульминацию, на которой остановился соперник. Ну, теперь-то все?.. Нет! Незнакомец начал играть кюй с самого начала и сыграл его до конца...

Тогда, наконец, Нияз-торе заиграл кюй Саймака «Сары өзен» – этот кюй играл, может быть, один из тысячи, и никто из живых не мог исполнять его так, как Сары Нияз. Звуки кюя поднялись высоко к своду юрты и разнеслись во все стороны, плотно заполнив собой все пространство... Снаружи послышался сдавленный плач, как будто бы, – детский. Сары Нияз не раз видел плачущих стариков, у которых кюй «Сары өзен» (Желтая река) вызывал глубочайшие эмоции по поводу героического прошлого предков, их военных походов с победами и поражениями, радостями и горем. Но он никогда не замечал, чтобы при этом плакали женщины или дети. По окончании кюя плач утихнул – плачущий по ту сторону юрты уже не мог сдерживать громких рыданий. Ну, что ж... Пусть плачет, и пусть, наконец, соизмерит свои возможности этот незнакомец (кто бы он ни был), посмеявшийся так дого сопротивляться самому Сары Ниязу... Кюйши уже с наслаждением вытянул занемевшие ноги, как вдруг снаружи послышался все тот же детский голос: «Қазыр, аға!» (Сейчас!). Сары Нияз застыл в изумлении, почти перестав дышать: «Не господин мой, не торе, не «отец кюев», а *аға*?!» (обращение к старшему родственнику, брату)». Не успел он еще прийти в себя, как снаружи уже звучала кульминация кюя с картинами битвы – топотом и ржанием коней, звоном сабель и рассекающих воздух стрел. Весь накал страстей смог передать домбырашы: гнев, боль, героический натиск и отчаянное сопротивление...

Сары Нияз не заметил, как и когда он оказался за порогом юрты. У ее стен, нахохлившись и поджав под себя ноги, сидел подросток лет двенадцати-тринадцати. Все, что слышал кюйши только что своими ушами, звучало из маленькой домбры в руках этого бедного мальчика в рваной одежде. Лицо его было бледным и изможденным, следов слез уже не было. Может быть, плакал вовсе не мальчик, а сам Сары Нияз?.. Старый торе, который никогда не позволял себе расслабляться и не плакал даже тогда, когда погиб его единственный сын, не заметил, как из его глаз закапали слезы. Так вот кто этот бесстрашный домбрист, который посмел состязаться с ним – с суровым султаном-торе, кюйши – избранником духов!.. Это – ребенок, простой пастушок, рожденный в бедности и нужде, со следами черной оспы на лице и бельмом на глазу. Но для Сары Нияза он стал сейчас

равным, достойным как его самого, так и искусства, которому они оба служили, и в котором это дитя, возможно, будет когда-нибудь впереди всех... Поэтому старик крепко обнял и поцеловал мальчика. Этим мальчиком, которого Сары Нияз-торе затем взял под свое покровительство и передал ему все, что знал и умел, и был Байжигит. Когда Байжигиту исполнилось семнадцать лет, старый кюйши дал ему свое благославление (*бата*), и юноша покинул дом Учителя, чтобы найти свой Путь (М.Магауин).

Последующие годы – одна из самых трагических страниц в истории казахов – нашествие Джунгарского ханства («Ақтабан шұбырынды», 1723). Как для казахов, так и для калмыков борьба в этой войне шла не на жизнь, а на смерть. Отчаянно защищая свои земли, казахи терпели поражение и покидали свои земли; калмыки же, теснимые Китаем, яростно шли вперед – им нужна была земля, поэтому они крушили все на своем пути, не жалея ни стариков, ни женщин, ни детей. Байжигит разделил горькую участь своего народа, пережив вместе с сородичами все тяготы и лишения, которые испытывают люди, вынужденные бежать. Тогда, вероятно, и возник один из первых кюев Байжигита – «Ақтабан». Мелодия кюя подобна плачу; перед глазами – картины бедствия и страдающих людей, лишенных крова, разутых и голодных. Так описывается художником время, которое получило в истории название «Ақтабан шұбырынды».

Еще одно образное название лихолетия у казахов – «Қайың сауған» (букв. «Доение березы»). Подразумеваются те тяжелые периоды истории народа (племен или родов), когда вследствие войн или джута угоняется (или падет) скот – основной источник пропитания, и люди вынуждены питаться кореньями, дикими ягодами, плодами и соками деревьев. «Қайың сауған» – это символ, и не только материальных лишений, испытываемых народом, но и его духовных страданий вследствие нарушения гармонии и наступления хаоса. Если учесть, что война с джунгарами шла на всей огромной территории Казахстана и обернулась бедствием всего народа, то можно представить себе масштабы этой, по сути, национальной трагедии. Именно свои гражданские, патриотические чувства отразил Байжигит в кюе, который так и называется – «Қайың сауған». Хотя Байжигит в то время – молодой еще человек, испытанные невзгоды заставили его рано

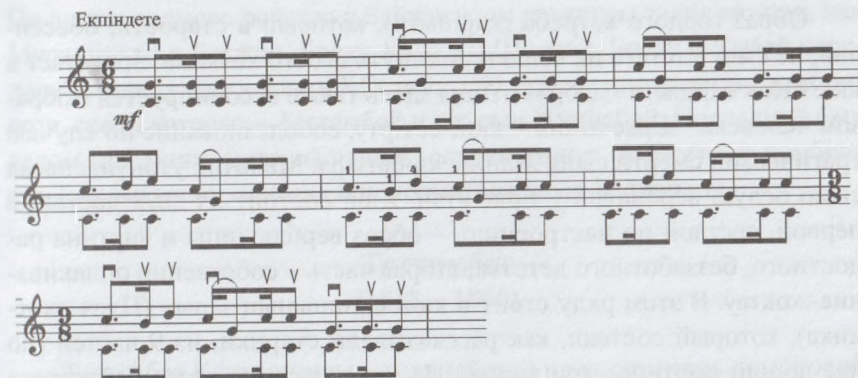
повзрослеть. В своем кюе он предстает зрелым человеком, зрелым же и талантливым композитором, создавшим масштабное, значительное по замыслу произведение. В нем слышатся не только печаль и трагедия народа (начало кюя), но и надежда, просветление, мечты о счастливом будущем (середина и конец).

В общей сложности примерно около десяти из дошедших до нас кюев Байжигита связаны с событиями джунгарского нашествия. В 30-40-е годы Байжигит находится в ставке Абылай-хана и становится свидетелем многих военных столкновений и героических битв с джунгарами за освобождение занятых территорий. В эти десятилетия преимущество было на стороне джунгар (военная помощь со стороны России – огнестрельное оружие, русские офицеры-тактики), тем более, что не сразу удалось достичь единства в действиях всех трех казахских жузов. Перелом в войне произошел, как известно, в конце 40-х, а одна из решающих битв произошла в начале 50-х годов на территории сегодняшней Семипалатинской области (Аягуз) в местечке Нарын. Здесь казахские войска под предводительством хана Абылая, батыров-полководцев Кабанбая и Богенбая одержали большую победу над джунгарами. Этой победе посвятил свой циклический кюй Байжигит, который, с Бухаром-жырау и военным сказителем-жыршы Таттикарой, сопровождал всюду Абылай-хана и языком домбры передавал героике тех лет. Так эпический цикл «Нарын» состоит из 4 кюев: «Баталасу» («Клятва»), «Аттаныс» («Выступление в поход»), «Соғыс» («Битва»), «Оралу» («Возвращение»).

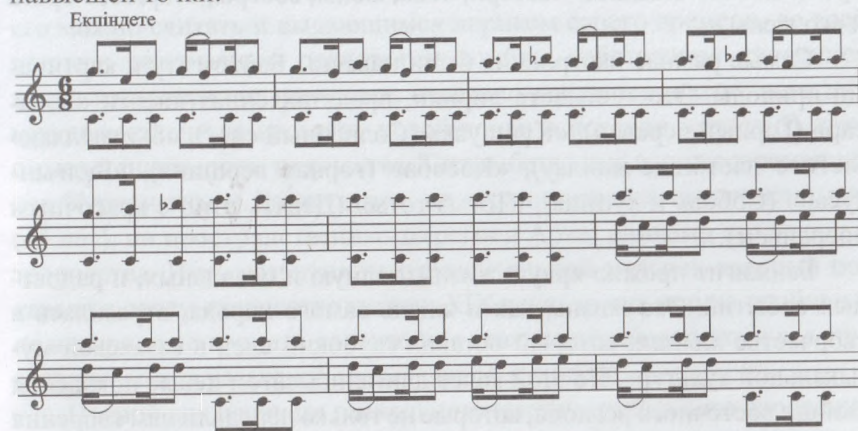
Освобождение родины от калмыков и возвращение на свои исконные земли (берега Сырдарьи, Чу и Таласа, предгорья и долины Жетису и Алтая) многих казахских племен и родов – радостные события последующих лет. Они нашли отражение в кюях «Қашқан қалмақ» (Бегство калмыков), «Азат» (Вольный, свободный) и «Арман» (Мечта). В этих кюях наряду со светлым настроением, состоянием удовлетворенности и счастья от окончания войны и встречи с родиной, проскальзывают и тревожные интонации: надолго ли этот покой и мир рядом с могучим и агрессивным соседом, цинским Китаем, уничтожившим всего за несколько лет племя джунгар?.. Опасность исходила и с запада – от царской России, начавшей свою коло-

низаторскую политику на востоке. Об истинной свободе возможно было тогда только мечтать...

Байжигит как один из самых ярких представителей казахской кочевой культуры весьма многогранно отображает в своем творчестве духовную жизнь традиционного общества. Особое место в нем занимают образы животных, воплощающих в себе природное начало и, в то же время, – «очеловечиваемых» в мире кочевой культуры. Так у Байжигита целая группа кюев – посвящения коню, верному спутнику кочевника-воина и кочевника-скотовода. Обозначения масти, характера, ходьбы или бега коней отразились в названиях кюев – «Дәлдірең торы», «Сылаң торы», «Әлди сұр», «Қара жорға», «Кербалақ», «Көкбалақ»... Но в музыке кюев автор выражает прежде всего свои чувства и настроения, в них отражаются, как будто бы, и целые этапы жизни, в которых происходили те или иные значимые события. Судя по названиям, первые из этих кюев были созданы, наверное, в юношеском возрасте («Әлди сұр» - «Серая лошадка», «Сылаң торы» - «Гнедая кокетка»), тогда как «Кербалақ», «Көкбалақ» – в более зрелом возрасте: это кличка двух славных коней уже известного в народе кюйши Байжигита, которые, будучи совершенно разными по характеру, одинаково радовали своего хозяина. Настоящие тулпары-скакуны, они никогда не подводили в байге. Красавец Кербалақ – строптивый и резвый, скачущий «с места в карьер», уже на старте обгонял всех лошадей; Кокбалақ – спокойный и дружелюбный, но в решающие моменты такой же быстрый и надежный, как и Кербалақ. Байжигит никогда не ставил их на одну байгу, чтобы два его верных друга не соперничали друг с другом. В репертуаре домбристов **«Кокбалақ»** – один из самых популярных кюев в квинтовом строе:



Этот кюй – пример развитости и масштабности формы, использования всех ладо-интонационных возможностей звукоряда квинтового строя домбры. В кюе постепенно, от раздела к разделу охватывается весь игровой диапазон, достигающий в кульминации наивысшей точки:



Кюй «Қара жорға» передает скачку (байгу) двух коней – «Қалмақтың қара жорғасы» и «Қазақтың қара жорғасы» («Абылайдың қара жорғасы»). Их бег (иноходь) изображается поочередно, и в конечном итоге, вперед вырывается казахский конь, оставив позади себя калмыцкого. Через образы и скачку коней Байжигит в этом кюе дает, как будто, характеристику темпераментов, присущих двум народам – спокойно-терпеливого и уравновешанного (казахский) и порывисто-энергичного и несколько суетливого (калмыцкий).

Образ гордого ястреба (қаршыға), который в старости, обессилив, не смог улететь на волю и покинуть своего хозяина, предстает в кюе «Көк қаршыға». Образ птицы здесь также ассоциируется с образом человека. «Ерке атан» – кюй-естірту, соболезнование по случаю трагической смерти сына Жанибека-батыра. Мальчик утонул, спасая свою белую верблюдицу Ерке-атан. Кюй состоит из двух частей: в первой, светлой по настроению, – образ верблюдицы и картина радостного, беззаботного детства, вторая часть – собственно оплакивание-жоктау. В этом ряду стоит и кюй «Аңшының зары» (Плач охотника), который состоял, как рассказывали старики, из 9 частей (до нас дошли всего две-три части). Из многочастных кюев Байжигита в более полном виде сохранился кюй-легенда «Жумағұл», в древнем сюжете которого рассказывается об искусном мастере Жумагуле, изготовившем из дерева летающую лошадь. За такие сверхъестественные умения хан решил казнить Жумагула. В кюе передаются плачи-прощания его близких – матери, отца, жены, сестры, старшего брата и его жены.

Самые разные настроения были навеяны Байжигиту и картинами природы. Это – область лирики, представленная кюями «Беласар» (Горный перевал), «Күншуақ» (Солнечный свет), «Былқылдақ» (летнее пастбище-жайлау), «Қособа» (горная вершина), «Бұлғынсусар» (Соболь и куница), «Тоғыз тоты» (Девять птиц с красочным опереньем)...

Байжигит прожил яркую жизнь, полную и печальных, и радостных событий. Эта жизнь, как и жизнь самого народа, отразилась в творчестве кюйши, который оставил глубокий след в казахской музыкальной культуре. По этой колее двигались затем целые поколения кюйши восточного региона, которые не только передали нам творения мастера, но и развили дальше его достижения в области кюя *шертпе*. Одним из лучших учеников и последователей Байжигита, имя которого было также хорошо известно в восточном регионе (Семей, Шубартау, Аягуз), был кюйши Қызыл мойын Қуандық. Наследие его, к сожалению, почти не сохранилось. Кюи же Байжигита от Қуандыка унаследовали его зятья – Кенжебай и Таттимбет. Последний состязался в свое время не только с Кенжебаем, но и с самим Қуандыком, который побеждал, говорят, именно в силу мастерского исполнения кюев Байжигита (по словам стариков, Қуандық играл все его кюи!).

По линии прямого родства с Байжигитом известны такие кюйши, как Мусапирхан и Бекжан, Бодау, Қызай и Шонтай. Бодау и Қызай передали эстафету уже к концу XIX века следующему поколению домбристов, среди которых – Ыстамбай и его сын Жунисбай. Последний был дедом (по линии матери) нашего современника, известного домбриста Т.Асемкулова, знатока и исполнителя кюев Байжигита.

Таттимбет (1815 – 1860)

Тәттімбет Қазанғапұлы – величайший представитель домбровой традиции *шертпе* и, безусловно, самый яркий кюйши **аркинского** региона. Его творчество есть результат зрелости и совершенства в XIX веке именно инструментального мышления в музыке восточных регионов Казахстана. Кюйши достиг настоящих высот в выражении самых разнообразных человеческих чувств и состояний, и поэтому его можно считать и выдающимся лириком своего времени, во всей полноте раскрывшем средствами домбры собственное «видение» мира, которое, в то же время, отразило мировосприятие, эстетику и художественную культуру целой эпохи в истории народа. В этом смысле значимость творчества Таттимбета, как и его современников Курмангазы и Даулеткерейя, не ограничивается ни временными (45 лет), ни пространственными (регион Арка) рамками его жизни и творчества. Путь развития инструментальной музыки, который показали в своем творчестве кюйши XIX века, до сих пор не пройден и не исчерпан до конца, а достижения этих мастеров остаются все еще вершинными в казахской музыкальной культуре.

Почвой для расцвета гениального инструментального дарования Таттимбета явилось, безусловно, творчество Байжигита, кюи которого были широко известны на обширных территориях всего Среднего Жуза благодаря множеству учеников и последователей кюйши в разных регионах и родах. Продолжив и в значительной степени развив в своем творчестве эпическую тематику кюев Байжигита, Таттимбет явился, в то же время, подлинным новатором в области лирики, сформировав, по-существу, образно-эмоциональный строй и музыкальный язык лирических и лирико-философских *шертпе-кю-*

ев XIX века. В этом большую роль сыграло параллельное формирование и развитие жанра лирической песни в аркинском регионе, выдвинувшем позже целую плеяду блестящих акынов, салов и сери – профессиональных носителей песенной традиции казахов. Не случайно то, что еще в молодости Таттимбет завоевал славу оратора-шешена, акына, а также – сала, ставшего уже в этом качестве любимцем народа. Сосредоточившись позже на инструментальном творчестве, Таттимбет стал кюйши, прославившем (как многие из его предков) свою землю и свой род.

Таттимбет происходит из рода Нурбике Шаншар, ответвления рода Шаншар (Қаракесек - Арғын), к которому принадлежали знаменитые бии Среднего Жуза – Келдібек би, Қаздауысты Қазыбек би, Бекболат би. Непосредственно из рода Нурбике Шаншар вышли Алшынбай би и Мөшеке би (дед Таттимбета), известные кюйши Бертіс и певец Мәди. Таттимбет родился в 1815 году в Каркаралинском округе (ныне Карагандинская область) в местности Қызылжал, которая называется также и Мөшеке-бұлақ. Его отец Казангап был бием (родовой судья), а затем – управителем Нурбике-Шаншарской волости. Старшие братья деда Мошеке – Битен и Шитен – также славились в свое время на всю округу как великолепные осторословы-ораторы (шешен), в молодости известные и как носители искусства салов-сери. Родной дядя Таттимбета – младший брат отца – Али унаследовал от своих дедов дар кюйши: он и стал первым учителем и наставником маленького Таттимбета. Т.о. возросший на благодатной почве, потомок талантливых и творческих людей – представителей ораторско-акынского, артистического, песенного и инструментального искусства, Таттимбет, как бы вобрал в себя гены этих людей и стал настоящим “сегіз қырлы – бір сырлы”, человеком, сочетающем в себе множество способностей и талантов. На протяжении всей своей не очень долгой жизни Таттимбет смог реально проявить многогранность своей творческой личности: его в одинаковой степени справедливо можно называть бием, шешеном, акыном, салом, кюйши. Его можно также назвать и общественным деятелем своего времени, ведь он весьма успешно реализовал и свои недюжинные организаторско-администраторские способности, оцененные по достоинству

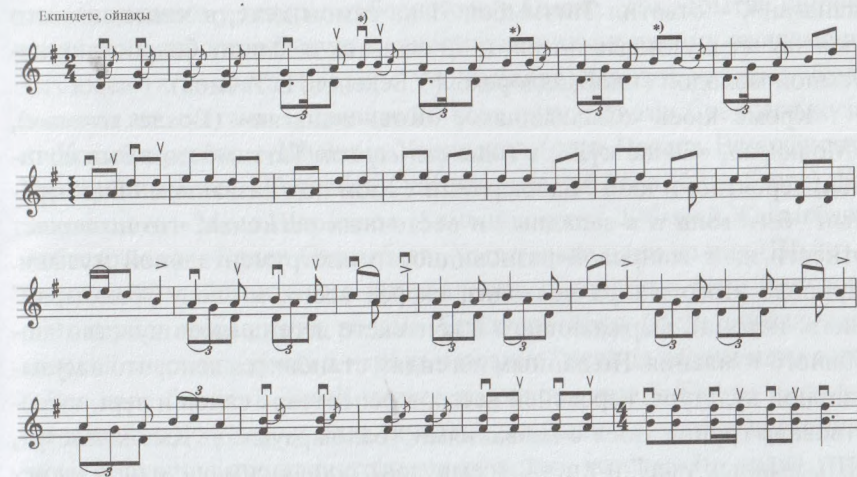
царским правительством: как и его отец в свое время, Таттимбет был награжден в 1855 году серебряной медалью “Анна на ленте”.

К сожалению, в 20-30-е годы XX столетия подверглись жестокой репрессии семьи аристократических слоев казахского (дореволюционного) общества. В их числе были и потомки Таттимбета, долгие годы хранившие семейные реликвии и хроники, содержавшие ценную информацию о жизни и творчестве Таттимбета. Поэтому основными источниками биографии кюйши послужили, как пишет музыковед М.Гамарник, семейные и народные предания – СУИ (степная устная историография - термин В.Юдина). Как правило, по СУИ сложно установить хронологию жизни и творчества носителей традиции, хотя информация, сверенная по многочисленным каналам и сообщениям респондентов, всегда достоверна по сути. Возможно поэтому в самых общих чертах осветить жизненный и творческий путь Таттимбета, полный интересных и ярких событий, послуживших в свое время толчком для создания его прекрасных кюев.

По сохранившимся преданиям о Таттимбете и некоторым сохранившимся документальным (письменным) источникам, а также и легендам кюев, можно определенно выделить два периода его жизни, связанные с годами молодости и зрелости (М.Гамарник). Условная рубежная черта между ними – 1842 год, когда Таттимбет занял место своего отца и был избран на должность волостного правителя Нурбике-Шаншарской волости. Позади счастливые годы юности, примечательные не только духом свободы и радостного познания жизни, но и вступлением на путь творчества, связанного с деятельностью и образом жизни салов и сери. Широко известный факт о том, что в молодости Таттимбет был салом, находит подтверждение не только в том, что он в эти годы много странствовал, участвовал в разных представлениях и молодежных состязаниях, носил нарядную одежду, был шеголем и покорителем девичьих сердец, но и, главным образом, в его творчестве. Часть кюев несет в себе свидетельство их возникновения во время состязаний с девушками, а это, как известно, – артибутивное свойство поведения салов. Так, например, в вариантах одного из самых популярных кюев Таттимбета – “Сылкылдақ” – повествуется о таком состязании: “Говорят, что Таттимбет благодаря отцу рано приобщился к деятельности бия и в молодости уже

проявлял большую мудрость в решении спорных вопросов, в управлении делами не только своего аула, но и всего рода. Так, зная о предстоящем джуге на землях Аргынов, он перегоняет скот на один год на Алтай, во владения рода Найман и благополучно переживает неблагоприятное время. Став для найманов “жылкұда” (сват на год), Таттимбет вместе со своим окружением участвует во всякого рода состязаниях, устраиваемых на тоях. На одном из них он вступает в тартыс с девушкой из рода найман по кличке Еркек-шора (вроде мужчины). Тартыс длится долго, т.к. ни один кюй Таттимбета не остается без ответа – девушка оказалась сильной домбристкой и не уступала Таттимбету в количестве сыгранных кюев. Но вот Таттимбет играет сороковой кюй – «Сылкылдак» – и девушка, наконец, признает себя побежденной» (по А.Жубанову).

По другой версии, это состязание произошло уже по пути из Алтая на свои летние родовые пастбища: Таттимбет остановился в ауле бия Актайлака и состязался с его дочерью по имени Анапия. Не найдя другого способа победить, Таттимбет снял сапоги и исполнил последний кюй («Өкше кюй») якобы пальцами правой ноги, а затем посвятил девушке кюй «Сылкылдак» (по М.Гамарник; по Е.Усенову кюйши таким образом победил вышеупомянутую девушку из рода найман; по А.Жубанову этот случай связан с кюем «Былкылдак»). Наконец, еще одна версия связывает создание кюя «Сылкылдак» с именем Малкары, которая была родной сестрой Улжан (мать Абая Кунанбаева) и славилась в округе своей красотой и женственностью. Она была к тому же искусной домбристкой и ей Таттимбет посвятил свой кюй «Сылкылдак» (А.Жубанов, Х.Дәрібаев). Так или иначе, кюй родился в условиях состязания с девушкой, ее образ запечатлен в светлом характере и красивой, переливчатой мелодии кюя, передающей кокетство, игривость и, в то же время, особую грацию («Сылкылдак» переводят обычно как “Смеющийся”, вероятно, от слова *сылкылдап кулу* – звонко смеяться; *сылкым* – кокетка):



Форму кюя схематично можно представить как ABCBDBEBF (coda), где B – неизменно, остальные разделы варьируются на основе ядра A. Эта форма напоминает запевно-припевную форму, где B – «припев», остальные разделы – «запевы». С учетом того, что A – основное ядро, из которого вытекает все последующее развитие, то форму можно представить и в виде ABA¹BA²BA³vcoda. Эта форма наглядно демонстрирует вариантный или вариантно-вариационный тип развития в кюях шертпе.

«... А вот другая история, также произошедшая в молодые годы Таттимбета. Джигиты, разъезжающие по аулам в поисках развлечения, увидели на равнине, поросшей сочными травами, большое кочевье-караван. В самой середине кочевья, раскачиваясь, ехала кибитка, из которой звучала песня. Таттимбет и его спутники поздоровались с главой кочевья и, понукая своих коней, устремились к кибитке, откуда доносилось пение. Песня девушек, звучащая под аккомпанемент домбры, пленила их, некоторое время они молча следовали рядом, вслушиваясь в звуки. Наконец и сами решились подать голос – спели в адрес девушек шутивную песню. Услышав это, одна из девушек подала Таттимбету домбру. «Посмотрим, на что вы горазды», – сказала она. Таттимбет тут же сыграл какой-то прелестный, неизвестный им кюй. «А как называется ваш кюй?», – спросила другая девушка. «Вблизи вашего кочевья я познакомился с вами, пусть будет «Көш

жанаған», – ответил Таттимбет. И на самом деле, в мелодии этого кюя звучат шутливые нотки, и он весь так и дышит бодростью, неумной молодой силой, задором» (У.Бекенов, Е.Усенов).

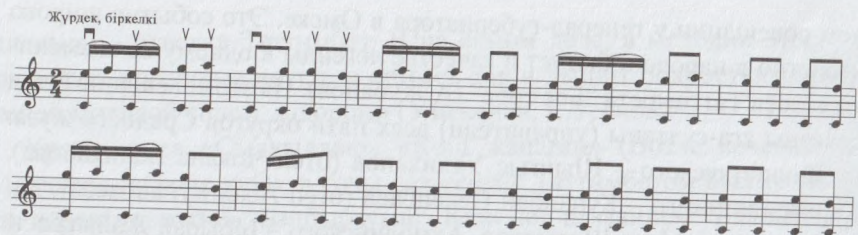
Кроме кюев «Сылкылдак», «Көш жанаған» (Возле кочевья), «Молқара», «Өкше күй», в годы *сал-серілік* Таттимбетом был сочинен, вероятно, и кюй “Балбырауын”. Кюи под названием “Балбырауын” бытовали и в западных и восточных регионах, что позволяет отнести их к жанровой разновидности инструментальной музыки. Природа этого жанра восходит, скорее всего, к слову “балбырау” (нега, истома), выражающего в контексте легенд кюев чувство любовного томления. По данным легендам становится ясно, что в музыкальной культуре, вероятней всего, в репертуаре салов и сері, существовала группа кюев с названиями “Балбырауын”, “Қыз күйлету”, “Шымылдық үзер” и т.п. (Т.Асемкулов), соотносимая с одной из основных их (салов и сері) функций: “с одной стороны, помощь в рождении и поддержании огня любви, а с другой – удержание этого стихийного пламени в строгих социальных рамках” (Мухамбетова А., Гамарник М.).

Все кюи периода молодости отличает светлое лирическое настроение, легкость, красота и изящество мелодики, связанные, как указывалось выше, с тематикой и кругом образов салов и сері. Но уже в эту пору Таттимбет демонстрировал и свой богатейший импровизаторский дар, ощущаемый уже в композиции ранних кюев, и поразительную изобретательность (известно, например, что Таттимбет использовал разные строи домбры: кроме квартового и квинтового, секундовый, унисонный). О виртуозности, требующей развитой исполнительской техники, и оригинальных способах игры Таттимбета на домбре свидетельствуют легендарные случаи игры пальцами ноги, исполнение кюя бритвой, без ладков, и т.д.

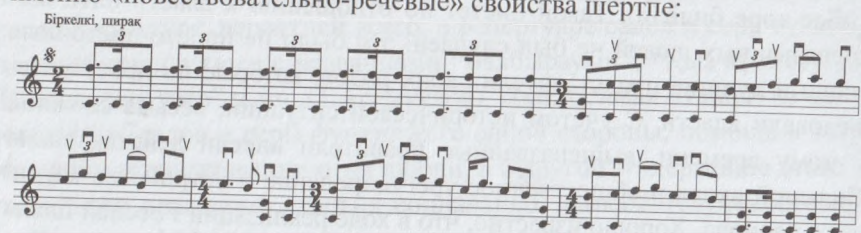
Однако нельзя думать, что жизнь Таттимбета этого периода состояла из одних увеселений и праздников: как свидетельствуют предания, он очень рано возмужал, и уже в юности, усвоив как степные, так и новые законы, принимал деятельное участие в общественной жизни, делах и судебных процессах внутри рода. Так благодаря своему уму, опыту и не раз уже проявленному дару красноречия (шешендік), Таттимбет удостоился чести представлять интересы своего рода на важ-

ном совещании у генерал-губернатора в Омске. Это событие широко известно в народе и бытует в качестве легенды к одному из знаменитых кюев Таттимбета “Бес төре” (А.Жубанов). На это совещание были созваны ага-султаны (управители) всех пяти округов Среднего жуза: от Кокшетауского – Шынгыс Уалиханов (отец Чокана Валиханова), Каркаралинского – Кунанбай Оскенбаев (отец Абая Кунанбаева), Баянаульского – Муса Шорманов, Акмолинского – Ыбырай Жайыкбаев, Атбасарского – Ерден Сандыбаев. Хотя только один из них (Шынгыс Валиханов) действительно принадлежал к династии төре (чингизиды), период управления родами Среднего Жуза после упразднения ханской власти получил в народе название “период власти пяти төре” («Бес төре билігі»). Такой пиетет по отношению к власти пяти вышеназванных людей не был случаен: это были не просто достойные люди и лучшие представители своих родов, которые по праву унаследовали власть. С учетом исторической ситуации, весьма сложной к тому времени, вышеназванные правители внесли действительно большой вклад в общественное урегулирование и устройство жизни того периода. Хорошо известно, что в ходе реализации Россией плана административной реформы Сибири («Устав о сибирских киргизах» 1822 г., «Положение об отдельном управлении Сибирскими киргизами» 1838 г.), возникли огромные трудности, связанные с переустройством многовекового кочевого уклада жизни казахов: их родовые территории были поделены на губернии, округа, волости, произведены кардинальные экономические и земельные реформы. Пятеро султанов смогли повести очень гибкую политику, направленную на безболезненный переход к новой административной и экономической системе (А.Сейдимбек).

По другой версии, кюй «Бес төре» был сочинен Таттимбетом под впечатлением поездки в Санкт-Петербург на коронацию Александра II в 1855 году: Таттимбет наряду с родовыми правителями был включен в состав делегации Среднего жуза и был удостоен наград. Как бы то ни было, кюй «Бес төре» – один из ярчайших образцов квинтовых кюев шертпе, близких по интонациям квинтовым кобызовым кюям:



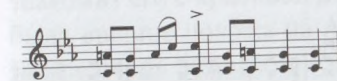
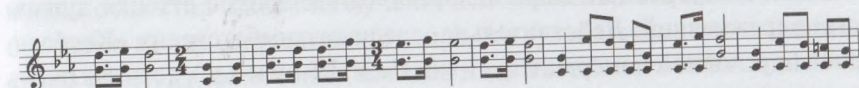
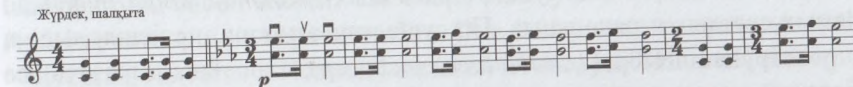
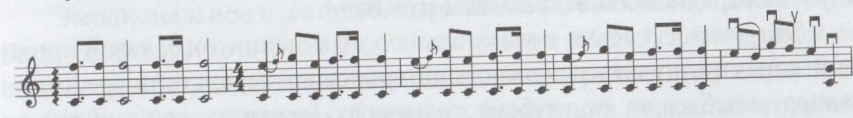
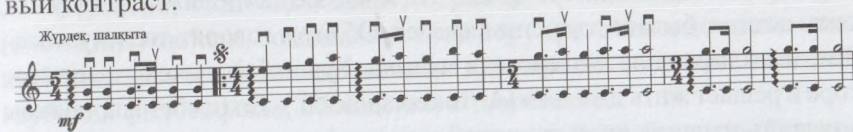
Кюй состоит из ряда самостоятельных построений (блоков), последовательность которых структурирует некую повествовательную форму, напоминающую, быть может, форму неторопливой беседы, мастерски переданной средствами музыки. Таттимбет здесь использует именно «повествовательно-речевые» свойства шертпе:



Как известно, в традиции шертпе (как и в кобызовой традиции) в квинтовом строе, кроме кюев-легенд, звучат именно **эпические и исторические** кюи. В творчестве Таттимбета, кроме «Бес төре», это – «Бозайғыр», «Азаматқожа», «Алшағыр», «Қорамжан» и другие. Если «Бозайғыр» посвящен известному в эпической традиции образу (Бозайғыр – кличка легендарного коня, пригнавшего в родные места угнанные врагами табуны лошадей), то «Азамат қожа», «Алшағыр» («Алшағыр – Шаған»), «Қорамжан» названы именами славных багтыров, жизнь и подвиги которых связаны с определенными этапами истории казахского народа. Так исследователь Т.Асемқулов приводит легенду кюя «Алшағыр-Шаған», которая отражает не только период частых кровавых столкновений с калмыками в XVIII веке, но и «вскрывает пласт истории отношений с Китаем», определенные исторические взаимоотношения между различными регионами нынешнего Казахстана. По легенде, «Алшағыр кочевал в Сары-Арке (Центральный Казахстан), Шаған кочевал в Восточном Туркестане. Каждый раз, встречаясь (на летних пастбищах – О.Г.), они спрашивали друг друга о житие-бытие. Но вот однажды Алшағыр, как

всегда, пригоняет свои табуны на джайляу, но не видит Шағана. ... Жена советует ему собирать войско и идти на помощь Шағану – возможно, он попал в руки врагов. Алшағыр со своими воинами едет к Шағану и действительно находит пепелище его аула. Аул сожжен. Шаған убит. Дети, домочадцы, родные и близкие уведены в плен. Алшағыр догоняет врагов, громит их и освобождает родичей Шағана.

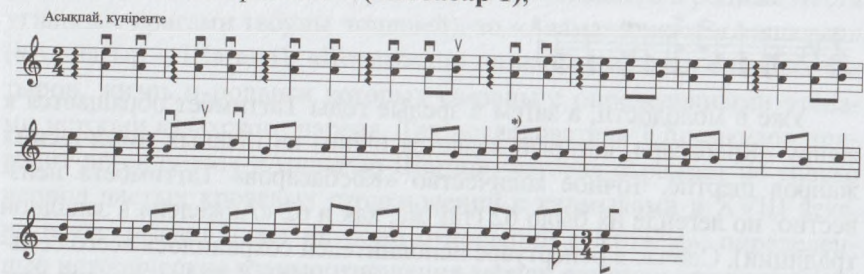
Очень оригинальным по музыкальному языку является кюй «Азаматқожа», в котором между двумя его частями А и В (общая композиционная структура АВ АВ) существует очень заметный на слух, можно сказать – противоположный «мажоро-минорный» ладовый контраст:



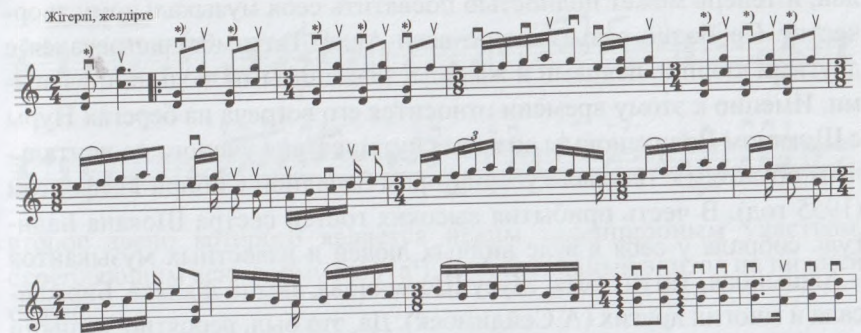
Уже в молодости, а затем в зрелые годы Таттимбет обращается к жанру «Косбасар», который является одним из главных **лирических** жанров шертпе. Точное количество «Косбасаров» Таттимбета неизвестно: по легенде их было 62 (так же, как и 62 «Акжелен» в западной традиции). Сейчас в репертуаре исполнителей сохранилось всего семь-восемь «Косбасаров», принадлежащих Таттимбету. Когда заходит речь о жанровой природе этих кюев вообще, обычно рассказывают широко известную легенду, связанную именно с «Косбасарами» Таттимбета: «Согласно легенде, у одного известного по всей округе уважаемого человека по имени Кушикбай умер единственный сын. Восприняв этот

удар судьбы как божье наказание, Кушикбай решает добровольно уйти из этого мира. Но этому припятствуют его домочадцы. Тогда он запирается в юрте, перестает есть и пить, обрекая себя на голодную смерть. Друзья и знакомые не знают, как отговорить его, и обращаются за помощью к Таттимбету. Узнав обо всем, Таттимбет приезжает в аул, заходит в юрту, молча садится возле Кушикбая (по другой версии, на порог юрты – О.Г.) и начинает играть один за другим 62 «косбасара». Начинает он с наиболее трагичных кюев, затем переходит к более просветленным. По мере игры Кушикбай начинает вздыхать и переворачиваться с боку на бок. Когда Таттимбет завершает игру, Кушикбай поднимает голову и говорит: «Кто ты, кюйши? Я думал, что мое горе самое тяжелое на свете, оказывается, бывает горе еще тяжелее. Об этом говорит твоя музыка». Так, благодаря силе воздействия музыки, Кушикбай преодолевает свое горе и решает жить дальше» (А. Токтаганов: сб. «Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки»).

Эта легенда весьма показательна в отношении того, какой широкий «спектр» чувств и настроений возможно передать посредством жанра «косбасар»: от глубоко трагичных (*жоқтау, көңіл айту*) до самых светлых и радостных. По существу, эти кюи, исполняемые на двух струнах домбры (*алма кезек, қосбасар*), способны выразить все богатство внутреннего мира человека, самые тонкие оттенки душевных переживаний. Действительно, среди таттимбетовских «Косбасаров» (с условной нумерацией – I-ый, II-ой, III-ий и т.д.), есть как очень печальные по настроению – (**Косбасар 1**),



так и приподнятые, с оттенком радостного ликования – (**Косбасар 6**):



Вероятно, кюи «Косбасар», отражая те или иные настроения (состояния) кюйши, создавались им в пору зрелости и до конца жизни оставались жанром сокровенных дум, проникновенной лирики и глубоких философских обобщений в творчестве.

Эмоциональное богатство, выраженное в «Косбасарах» Таттимбета, соответствует, как будто, тому, что в зрелый период творчества Таттимбет, действительно, испытывает и радостные, и трагические минуты своей жизни. Так очень рано ушла из жизни его жена Акбопе, которую он горячо любил. Она подарила ему трех сыновей – Мусатая, Кысатая и Исатая, младший из которых (Исатай) еще при жизни отца стал одним из лучших исполнителей его кюев. Таттимбет долго не мог оправиться от горя, но судьба вновь осчастливила его. В одной из совместных поездок дядя Таттимбета бий Алшынбай знакомит его с красивой девушкой по имени Есим, которая не только была внешне похожа на Акбопе, но и, несмотря на молодость, оказалась очень разумной и достойной женщиной. Она заменила детям мать, сама родила еще троих детей и, снискав со временем глубокое уважение в народе, заслужила почтенное имя «Есим-байбише» (А. Сейдимбек). Есим так же, как и Акбопе, не раз вдохновляла Таттимбета на создание красивых лирических кюев.

Как свидетельствуют письменные источники (архивные материалы), в течение двенадцати лет, с 1842 по 1854 г.г., Таттимбет являлся волостным управителем Нурбике-Шанашарской волости, и только в связи с заметным ухудшением здоровья по личной просьбе был освобожден от этой должности. Однако Таттимбет находится в это время в зените славы как кюйши, он полон сил и творческих замыс-

лов, и теперь может полностью посвятить себя музыкальному творчеству. Свободно разъезжая по всей Арке, Таттимбет встречался с другими кюйши, певцами и жыршы, знаменитыми людьми и учеными. Именно к этому времени относится его встреча на берегах Нуры с Шоканом Валихановым во время путешествия ученого по центральным областям с генерал-губернатором Западной Сибири Гасфортом (1955 год). В честь прибытия высоких гостей сестра Шокана Бадикуль собрала у себя в аule видных людей и известных музыкантов – Алшынбая, Таттимбета, Мусу Шорманова, акына Жанака, Биржансала и многих других (А.Сейдимбек). Да, это был, вероятно, великий праздник!

Широко известен и любим народом кюй Таттимбета «Саржайлау» – «лебединая песнь» кюйши, один из самых ярких лирических кюев в традиции шертпе и, одновременно, – один из самых масштабных по форме. Этот кюй – пример выражения лирического настроения через картины природы. Саржайлау – желтая степь – ассоциируется с возрастом пожилого человека (осень жизни), который, оглядываясь назад, вспоминает прекрасную пору юности, осмысливает прошлое и настоящее, размышляет о быстротечности жизни. По легенде Таттимбет сочинил кюй «Саржайлау», сидя на высокой сопке, откуда, как на ладони, было видно все летнее пастбище Майдасары, совсем недавно шумное и веселое, а теперь опустевшее... Настроение светлой печали, которое охватило кюйши при созерцании осеннего жайлау, выразилось в ряде красивых варьируемых напевов (сарын). Они, сочетаясь в определенном порядке, образовали довольно сложную форму, которую можно условно назвать сложной 3-частной с кодой:

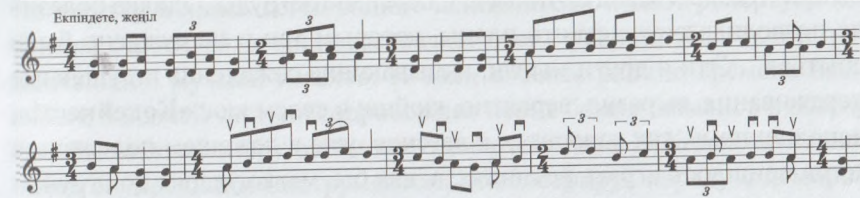
I часть: A (а^а1) / C / A (а²ва¹)

II часть: A (а) / C¹ / A (а²ва¹)

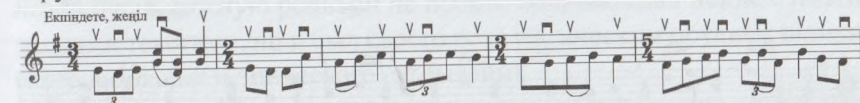
III часть: DA (а¹) / C¹ / A (а²ва¹)

Coda (заключение).

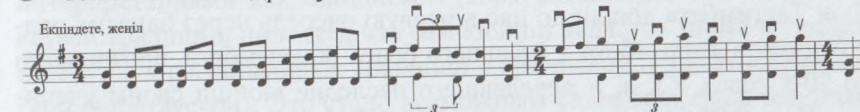
В этой схеме а – тематическое ядро,



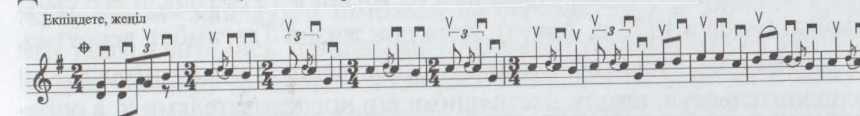
второе звено которого является неким каденционным участком, скрепляющим всю форму кюя (а¹); в – стабильный эпизод на нижней струне:



С – тематическое ядро кульминации С¹ (повторенной затем дважды):

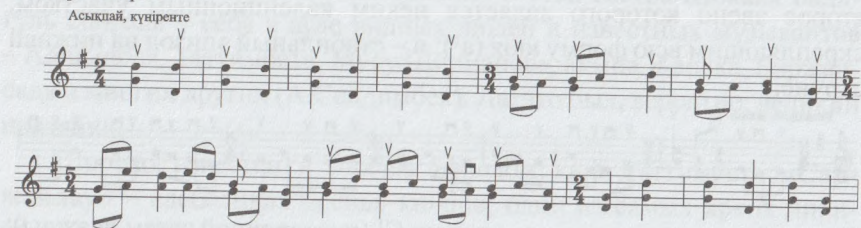


Д – новый эпизод, знаменующий собой самую большую, III часть:



К числу поздних сочинений относятся кюи «Сары қамыс» (Желтый камыш), «Көкейкесті» (Сокровенное). Говорят, что последний кюй Таттимбет сочинил почти перед самой смертью. Давно мучившая болезнь уже не позволяла кюйши вставать с постели, когда самые уважаемые люди рода пришли его навестить. Ему были высказаны самые теплые слова благодарности за все его дела, за то, что так много сделал для народа. Однако кюйши чувствовал, что его короткой жизни не хватило для воплощения всех замыслов. Известно то, что особенно тяжело Таттимбет переживал участь народа, который, обладая богатыми месторождениями полезных ископаемых (добыча руды в Центральном Казахстане началась царским правительством еще в начале XIX века), остается столь бедным. Таттимбет был свидетелем того, как тяжел был физический труд казахов-рабочих, жестоко эксплуатируемых на рудниках и, желая как-то облегчить их участь, в конце жизни он с трудом добивается разрешения открыть

на своих землях завод по добыче и переработке руды. Однако болезнь не позволила осуществить планы, которым так и не суждено было сбыться... Эти и други мысли, вызывающие сожаление и душевные переживания, выразил, вероятно, кюйши в своем кюе «**Кокейкесті**», исполненному, как говорится в легенде, уже в лежащем положении, когда пришлось играть не щипая, а, как бы, мягко ударяя по струнам снизу вверх:



Кюи Таттимбета дошли до нас в первую очередь через близких родственников Таттимбета – младшего брата Жаксымбета, прожившего до 20-х годов XX в. и передавшего наследие кюйши своим ученикам Нурке Шынтемирову, Габбасу Айтбаеву, сыну Зейнулле; через старшего сына Мусатая, ушедшего из жизни в 1914 году, и его сына Шайхы (умер в 1972 г., Аягуз). Хотя при жизни Таттимбет, вероятно, не ставил себе целью сформировать собственную композиторскую и исполнительскую школу, настоящими его последователями и, в определенном смысле, учениками можно считать таких замечательных кюйши аркинского региона, как Тока, Саймак, Баубек, Абди, Кыздарбек, Акмолда, Макаш, Итаяк, Аккыз и многие другие. Замечательными исполнителями кюев Таттимбета уже в наши дни (в середине XX в.) стали Абикен Хасенов – ученик Кыздарбека, и Магауия Хамзин – ученик Аккыз.

Ыхлас (1843 – 1916)

Расцвет кыл-кобызовой инструментальной музыки связан с именем гениального кюйши XIX века Ыхласа Дүкенұлы. Благодаря его творчеству мы можем говорить о традициях кобызового (смычково-инструментального) исполнительства, которое смело можно назвать одним из самых развитых в Центральной Азии. Именно благодаря

творчеству Ыхласа сегодняшние исполнители имеют репертуар кобызовых кюев, который представляет очень важную область инструментальной музыки казахов. И если в более ранние времена кыл-кобыз, большей частью, сопровождал пение баксы-шаманов и жырау (т.е. был аккомпанирующим инструментом), то в XIX веке он становится солирующим инструментом, демонстрируя наряду с домброй довольно высокие достижения чисто инструментального мышления. Вместе с тем кобызовые кюи, безусловно, сохранили преемственную связь с древними институтами шаманства и жырау, в которых кобыз играл очень важную роль: он не просто сопровождал пение с поэтическими текстами, но и был своего рода магическим орудием шаманского камлания и эпического сказывания.

Творчество Ыхласа отличается не только талантливыми кюями-интерпретациями как шаманской (коркутовской), так и эпической ветвей традиции, но и тем, что сам кюйши является также и наследником двух региональных традиций – аркинской и южно-казахстанской (каратауской). Это стало возможным благодаря тому, что роды племени *тама*, из которого происходил Ыхлас, кочевали на землях Арки летом (жайлау), а зимовали на берегах Чу и в Каратау. Сами эти роды считались пришлыми (основные подразделения *тама* в составе *Жетіру* Младшего жуза располагались на берегах Волги) и соседствовали с родами Среднего жуза, находясь также в контакте с некоторыми родами Старшего жуза и киргизами. Поэтому в творчестве Ыхласа мы находим не только сюжетно-тематическое, но и музыкально-стилевое разнообразие. Примечательно и то, что Ыхлас родился в Жанаарке (бывшая Джекказганская область), а похоронен в Сарысуйском районе (Джамбульская область).

Детство и отрочество кюйши проходят под большим влиянием деда Алтынбека, который был известным в округе кузнецом и мастером ювелирных изделий. Дед занимался также и изготовлением музыкальных инструментов, среди которых почетное место занимал кобыз – реликтовый для семьи инструмент. Род Алтынбека славился тем, что в близких и далеких его поколениях значились имена знаменитых баксы и абызов, инструменты которых передавались по наследству. Вот и в доме сына Алтынбека Дукена на кереге юрты висел большой потемневший от времени кобыз, который, по поверьям,

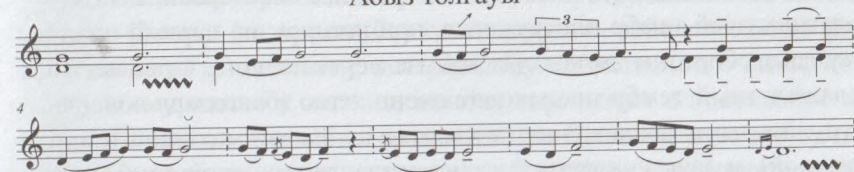
отгонял злых духов и приносил благополучие. Сам Дукен, по некоторым сведениям, иногда занимался ворожкой (арбау) и по просьбе соседей обращался к духам предков при помощи кобыза. Но нередко он брал в руки кобыз и для того, чтобы исполнить кюй-легенду или эпический сказ, т.к. был неплохим исполнителем и знал множество устных преданий, рассказываемых стариками в Арке и Каратау.

Из двух сыновей Дукена (Жанас, Ыхлас), к кобызу потянулся, еще с самого раннего детства, младший – Ыхлас. Внимательно слушая рассказы отца и ловя каждое его движение во время игры на кобызе, мальчик упорно пытался и сам воспроизводить услышанное. В отсутствии отца он снимал со стены большой кобыз и старательно тренировал пальцы, с трудом удерживая и водя по струнам тяжелый смычок. Видя серьезное увлечение маленького Ыхласа кобызом, Алтынбек и Дукен окончательно убедились в том, что на него снизошло благословение духов тех предков, которые были в прошлом баксы и передали через поколения дар настоящего владения магическим музыкальным инструментом.

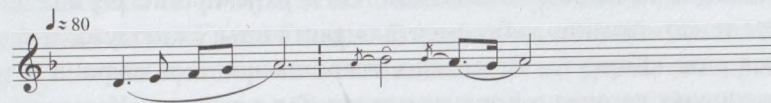
Ыхлас не стал баксы, но, еще будучи юношей, стал прекрасным кюйши, который исполнял кюи-легенды и эпические повествования так, как никто другой. Легендарный Коркут – отец шаманов, поэтов и музыкантов, мифические тотемные животные и птицы, далекие предки и героические персонажи – батыры и ханы, о которых рассказывали отец Дукен, аксакалы-кюйши и жыршы, стали для Ыхласа образами его многочисленных инструментальных импровизаций – кюев. Так, одними из первых появились, вероятно, такие кюи, как «Коркыт», «Баксының сарыны» («Баксы», «Абыз толғау»), «Коркыттың қоныры» – цикл кюев, связанных с легендами о Коркуте, хорошо сохранившимися в соседнем Сырдарьинском регионе.

В этих кюях привлекает внимание интонационный комплекс, звукорядная основа которого – ре, ми, фа, соль (малой октавы), который в «коркутовских» кобызовых кюях становится своеобразным «жоктау». Этот интонационный комплекс связан с темой «смерти», которая, по легенде, осознается Коркутом как нечто неизбежное, фатальное. В вышеназванных кюях Ыхласа тема «жоктау», который звучит в самом низком регистре инструмента, обыгрывается следующим образом:

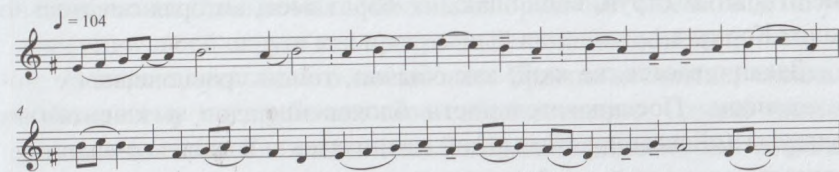
Абыз толғауы



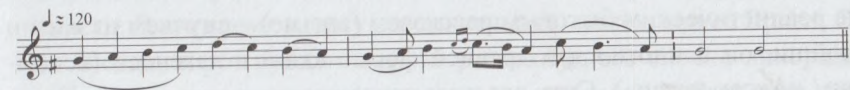
«Пиком» плачевых интонаций становится следующий, почти неизменно повторяющийся в кюях, мотив:



По высказываниям традиционных исполнителей, он выражает наивысшую точку скорби – «зар». Помимо этой, «кочующей» из кюя в кюй, темы, почти всегда в конце кюев Ыхласа звучат весьма сходные между собой мотивы, как бы, нейтрализующие мотивы «жоктау»:



Они «осветляют колорит» звучания коркутовских кюев и в контексте легенд и музыки могут восприниматься (с философской точки зрения) как темы «равновесия» и «позитивного вывода»: всякая борьба в конечном итоге приводит к равновесию сил, к гармонии в природе и обществе. Поэтому все кюи заканчиваются неким единым кадансом – монокадансом, который в контексте современного бытования кобызовой музыки может восприниматься и как мотив, останавливающий движение или «ставящий точку» в импровизационной по своей природе кобызовой музыке:



В своих «коркутовских» кюях Ыхлас мастерски использует флажолетный тембр инструмента, при котором на первый план выступают обертоны звуков. На кобызе переключение с реального на флажолетный тембр происходит очень легко (благодаря волосным струнам это переключение не связано со сменой позиций и аппликатурой), и звук инструмента становится звенящим, напоминающим тембр флейтового инструмента сыбызгы (см. примеры № 25, 26 в I части).

Именно темы во флажолетном, т.е. верхнем регистре, воплощающем идею «жизни», «бессмертия» (антитезы «жоктау»), и начинается кюй «Коркут». Возможно, такое начало кюя связано с тем, что основная легенда о Коркуте начинается с того, что Коркут хочет найти на земле бессмертие (вечную жизнь) и, не найдя его, он очень долго, сидя на воде, размышляет на тему «жизни» и «смерти», играя на кобызе. В кюе поэтому, после вышеуказанной темы во флажолетном тембре, звучат комплекс «жоктау» и «зар». Между ними же есть звукоизобразительный эпизод – динамически волнообразное звучание открытых струн, воплощающее образ змеи, которая смертельно жалит Коркута.

Заканчивается же кюй, как обычно, темой «равновесия» с монокадансом. Последовательность блоков-эпизодов в кюе «Абыз толгауы» («Баксы») – иная. Кюй начинается с комплекса «жоктау» с плавным переходом к мотиву «зар», а затем звучит тема «бессмертия» с последующими стереотипными заключительными мотивами. Нам неизвестна «программа» этого кюя, однако обобщенно ее можно трактовать следующим образом: начало и вся первая половина кюя – погружение в сферу темных, печальных настроений, выражение глубокой утраты; вторая – постепенный выход на поверхность активных жизненных сил, их противопоставление через контраст тембров начальным образам, и приход в русло «уравновешивающего» движения с конечным жизнеутверждающим выводом.

Очень интересной в биографии Ыхласа явилась история создания кюя «Ерден». Несмотря на то, что кюй сопровождается вполне реалистическим бытовым рассказом (эндгеме) – случаем из жизни кюйши, он воплотился в древней форме «кюй в легенде» (вспомним «Аксак кулан»). Суть рассказа заключается в том, что, благода-

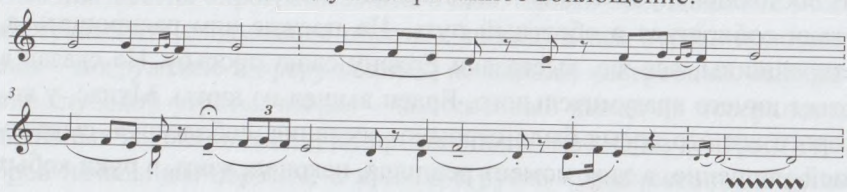
ря интонационному комплексу «жоктау», прозвучавшем на кобызе, Ыхласу удалось не просто без слов выразить соболезнование (жубату, көңіл айту) человеку, потерявшему единственного сына, но и вернуть ему «волю к жизни», помочь справиться с постигшим его горем. Человеком этим был знаменитый в Среднем жузе ага-султан Ерден Сандыбаев – один из пятерых «Бес төре» (см. легенду кюя в биографии Тагтимбета), начальник Атбасарского уезда.

Ерден был очень сильным человеком, справедливым управителем, которого за личную отвагу, необычайную смелость и ловкость люди называли «Ерден-батыр». В народе он славился также своим умом и даром красноречия, отличаясь, в то же время, своенравным и очень крутым нравом. Так однажды произошла стычка Ердена с одним из зажиточных людей рода *тама*, и, в отместку за непослушание, люди Ердена тайно угнали значительную часть табунов этого рода. Разведав, что угнанный скот находится именно у *баганалы* (род племени найман, к которому принадлежал Ерден) в Атбасар к самому Ердену, в поисках справедливости, отправились лучшие представители *тама*. С ними был и Ыхлас, который был еще молод, но уже известен в своей округе как прекрасный кюйши-кобызист.

В дороге, услышав о постигшем Ердена несчастье, аксакалы выразили ему по прибытии свое соболезнование. Однако никакие слова сочувствия близких и дальних родственников, как и людей, приехавших из разных мест (среди них были близкие друзья, правители родов, акыны и шешены), так и не смогли вывести Ердена из состояния глубочайшей скорби. Видя это, Ыхлас и его сородичи стали собираться в обратный путь. Но прежде чем распрощаться, старейшины, все же, высказали Ердену свою просьбу. Не сказав в ответ ничего вразумительного, Ерден вышел из юрты. Ыхлас, у которого все это время было огромное желание, соболезнуя, сыграть кюй-утешение, в этот момент решил, наконец, взять в руки кобыз Ердена. Нахлынувшая волна чувств и звуков, сродни звукам коркутовского «жоктау», разлилась по юрте; кобыз словно плакал, но вскоре, захлебнувшись, замолчал... Ыхлас быстро поставил кобыз на место. В это время в юрту стремительным шагом вошел Ерден. Он был бледен, ворот рубахи широко распахнут, его словно лихорадило. Помутневшими от выступивших слез глазами он обвел всех при-

сутствующих: «Кто-то играл на кобызе или это мое горе так рвется наружу, что я слышу звуки, сводящие меня с ума?!» Все испуганно молчали, и лишь один старик, успокаивая Ерден, сказал: «Полно, Ерден, что ты так разволновался? Это наш паренек по молодости без позволения взял твой кобыз, ты уж не сердись на него». Ерден сел на место и, как будто, с чувством некоего облегчения, как человек, у которого свалился с плеч огромный груз, обратился к присутствующим с такими словами: «Может быть, я и повинен в том, что угнал и укрываю ваш скот – это обычное дело в степи. Но вы, будучи свидетелями моего несчастья, укрывали от меня в течение всех этих дней нечто намного более ценное – человека, способного музыкой унять боль моего сердца и рассеять невыносимую печаль!.. Так сядем же все удобней и послушаем, наконец, кобыз!».

Говорят, что Ыхлас и его сородичи еще на несколько дней задержались у Ерден. Ыхлас без устали играл кюи, рассказывающие о жизни и смерти, о поисках Коркутом бессмертия и тщетности его попыток обмануть смерть, о быстротечности и бренности бытия... Бессмертной и вечной казалась только музыка – она наводила людей на глубокие размышления, заставляющие забыть и горе, и утраты, и страх, и смерть. Утихала понемногу скорбь, рассеивалась печаль... Так благодаря Ыхласу и его искусству роду *тама* был возвращен весь его скот, а старейшины рода и Ыхлас, щедро одаренные Ерденем, с честью вернулись домой. Кюй же, связанный с этим событием, стал называться «Ерден» (А. Сейдимбек). В этом кюе мотив «жоктау» нашел тематически индивидуализированное воплощение:



С тематикой коркутовских кюев связана и легенда к кюю «Шыңырау». В сюжете этого кюя нашли отражение древние представления казахов о **трехчастном устройстве мироздания** (Космоса), модель которого – Байтерек (мировое дерево). Хотя эти представления универсальны, т.е. имеются в системе мифологии многих народов, в казахской культуре они стали фундаментом тенгрианской

веры, которая дошла до наших дней. Поэтому сюжеты о птице, человеке и змее, часто встречающиеся во многих жанрах фольклора, – один из устойчивых архетипов культуры. В кюе «Шыңырау» средствами музыкальной выразительности очень ярко передана идея борьбы, противостояния двух начал, **драматизм** которого смог передать именно кюйши-композитор XIX века. Так кюй Ыхласа отличается не только ярким и своеобразным музыкальным тематизмом, но и некой «событийностью», а также – особой ролью динамических способов развития, в котором можно выделить: медленное начало с чертами звукоизобразительности («змея»), середину («борьба» как активное, на *forte* противопоставление двух устоев *соль* и *фа* во флажолетном тембре – см. пример № 32 в I части) кульминацией которой станет знак «жизни» (см. анализ кюя там же). Как и «Ерден», «Шыңырау» заканчивается стереотипными интонациями – темой равновесия и монокадансом как идеей «бесконечного круговращения бытия» (Мурат Ауэзов).

В зрелом возрасте Ыхлас становится известным кюйши, слава которого выходит далеко за пределы родных кочевий. Одним из немногих известных нам фактов жизни Ыхласа был тот, что однажды он сопровождал Ердену Сандыбаева в одну из его поездок в Омск, на встречу с самим генерал-губернатором. Virtuозная игра Ыхласа так понравилась жарым-патша (так называли наместников в казахской степи, т.е. царь – патша, жарым-патша – губернатор), что он, исполняя пожелание кюйши, назначил его аульным старшиной. Вероятно, в те времена и были созданы такие кюи, как «Жарым-патша», «Бес төре», которые, к сожалению, не сохранились в репертуаре кобызистов старшего поколения (возможно, кобызовый кюй кюй «Бес төре» был одним из вариантов одноименного кюя Таттимбета).

Судя по творческому наследию Ыхласа, в Арке и Каратау бытовало также и множество **эпических сюжетов**, которые раньше исполнялись в сопровождении кобыза. В связи с тем, что жырау с XVIII века постепенно уходят с исторической арены (в связи с ослаблением ханской власти в степи), кобыз остается, в основном, в ритуальной сфере баксы, а эпические сюжеты становятся основой эпических домбровых и кобызовых кюев. Так у Ыхласа наряду с воплощением коркутовских, шаманских легенд в кюях отражаются и

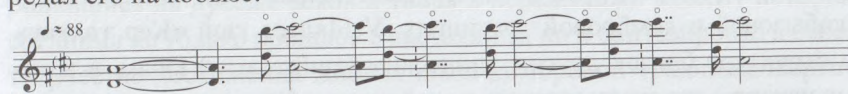
слышанные еще с детства сюжеты о деяниях героев-батыров – «Алпамыс», «Кобланды», «Камбар», «Мунлык-зарлык», «Ер-таргын», «Казан» и другие. В кюях эти сюжеты преподносятся уже в не в вокально-инструментальной форме, как *жыр*, а в словесно-инструментальной – «рассказ-игра»: а) в ходе повествования легенды музыкант вставляет те или иные музыкальные эпизоды, т.е. временами иллюстрирует сказанное музыкой (музыкально-иллюстративная или «музыкально-фрагментарная» форма по Б.Ерзаковичу), б) легенда сказывается полностью, а затем уже следует такая же целостная по структуре, но уже музыкальная композиция («музыкально-завершенная» форма). Эта последняя форма, несмотря на существующий еще синкретизм, т.е. нерасчленимое единство слова и музыки, представляет собой уже более высокий уровень инструментализма. Недаром эта форма исполнения кюев («кюй и легенда» по А.Мухамбетовой) заняла ведущее место в творчестве композиторов XIX века, и, в том числе, Ыхласа.

До нас дошли следующие эпические кюи Ыхласа – «Камбар», «Казан», «Муңлык-зарлык», «Қаншайым», «Айрауықтың ащы күйі», «Кер толғау», «Жез киік». Как правило, эпические кюи, как и древние кюи-легенды, исполняются на домбре и кобызе в **квинтовом строе**. Но в восточных регионах (Арка, Жетису) они звучат и в строе кварты. Таковы в творчестве Ыхласа кюи «Казан» и «Айрауықтың ащы күйі».

Кюй «**Казан**» связан с эпосами «Нарык батыр» и «Шора-батыр», и отражает славные героические страницы родо-племенной летописи (*шежіре*) рода Ыхласа – *тама*. Шора Нарык-улы, историческая личность XVI в., был батыром-предводителем этого рода, населявшего в то время берега Волги, степную Башкирию и Урал. Город Казань и Казанское ханство, в котором проживало много сородичей Шора-батыра, попадало в зависимость то астраханских (Кажы Тархан), то крымских ханов. В одно из таких смутных времен, когда Казань была захвачена Крымским ханством, батыр Шора со своим войском и братьями, Али и Исламом, отправляется на помощь астраханскому хану Шығали. Но поход этот оказался неудачным: Шора-батыр со своим войском погибает. По одной версии, это происходит по пути – из-за сильных снежных заносов и буранов, которые в этот

год особенно сильно свирепствовали на горных перевалах Урала (об этом предупреждали батыров старцы-абызы); по другой версии войско и сам Шора погибают в битве при осаде Казани.

Кюй «**Айрауықтың ащы күйі**» (Горестный кюй Айрауыка) отражает эпический сюжет, герой которого, по одному из вариантов легенды, – батыр Тайлак. Когда Тайлак состарился, честь рода и отца стали защищать два его сына, Секер и Барак. Однажды в битве с врагами Барак погибает, и свое горе Тайлак выражает, играя на сыбызгы кюй «Айрауықтың ащы күйі». В другом варианте легенды Айрауык – казахский батыр, который полюбил калмыцкую красавицу, дочь Акшахана. За нее он борется *жекпе-жек* (один-на один) с батыром калмыков Шерниязом и, победив его, исполняет на сыбызгы кюй, который в народе получил название «Айрауықтың ащы күйі». Слово «ащы» имеет здесь смысл «виртуозный» (легенда передана Буралкы-аксакалом исполнителю С.Умбетбаеву). Как бы то ни было, этот кюй, по легендам, был создан для сыбызгы – инструменте батыров. Ыхлас, мастерски используя флажолетный тембр инструмента, передал его на кобызе:



В кюе есть и «воинственный» эпизод, в конце которого прием *pizzicato* имитирует выстрел из лука. Аналогичные эпизоды (имитация выстрела из лука через *piz.*) есть в кюе Ыхласа «Акку», «Камбар». Кюи «Акку» в домбровой музыке относятся к жанру древних кюев-легенд. В кобызовой же традиции «**Акку**» (в интерпретации Ыхласа) приобретает черты **эпического** жанра: в нем рассказывается о том, как единственный из всего рода оставшийся в живых мальчик вырастает и, победив врагов, становится батыром и родоначальником племени. Этот кюй в исполнении Даулета Мыктыбаева сохранился и в своем музыкально-фрагментарном виде (иллюстрируется каждый эпизод легенды), и в музыкально-завершенном (после целостного рассказа следует кюй). Лебедь же в нем становится символом жизни.

Эпос «**Камбар-батыр**» стоит в ряду героических сказаний, создание которых связано с историей казахских племен. Камбар – выходец из тех родов Среднего жуза (аргын, найман, уак и др.), которые

в XIV-XV в.в. были в составе Ногайского ханства. Отец Камбара хан Алимбай когда-то раздал все свое богатство ради того, чтобы бог ни-спослал ему сына. Выросший и возмужавший Камбар становится за-щитником всех обедневших родов аргына и тобырлы. Полюбив дочь богатого хана Азимбая – прекрасную Назым, Камбар заслуживает право жениться на ней, встав во главе всех ногайлинцев, которые, объединившись, побеждают общего врага – калмыков.

Будучи уже в преклонном возрасте, Ыхлас однажды, отклик-нувшись на приглашение одного местного киргизского управителя по имени Шабдан, отправился к киргизам, которые жили недалеко от чуйских зимовий рода *тама*. Здесь произошла, как рассказывают, знаменитая встреча кюйши Ыхласа с киргизскими комузчи и кыякчи (А.Жубанов). Родственный кобызу смычковый инструмент киргизов – кыяк, вероятно, уже в то время имел богатый репертуар эпических кю, среди которых особое место занимает цикл «Кер-толгоо». Этот эпический жанр перкликается с казахскими «Кер-толғау», которые также имели циклическое строение («Тоғыз тарау Кер-толғау»). Об-щий для киргизов и казахов инструментальный жанр воплотился и в кобызовой и домбровой традициях. У Ыхласа кюй «Кер толғау» по структуре близок другим эпическим (квинтовым) кюям, в кото-рых начало – это зачин (призыв к вниманию, обращение к слушателю – см. примеры № 33, 34 в I части), середина – изложение главных событий (см. примеры № 37-43), заключение – назидательная речь (пример № 44).

Ыхлас умер в 1916 году в 73-летнем возрасте. Его творческое наследие донесли до нас: 1) по родственной линии сын Түсіпбек, талантливый кюйши-домбрист Сүгір Әлиұлы, Бұралқы-аксақал, также выходец из рода *тама*, живший в советское время в Жана-аркинском районе Джезказгана, 2) по ученической линии – Ашай Бекмағамбетұлы, известный аркинский кюйши-кобызист Әбикей Исаұлы (А.Сейдимбек). Учеником Абикейя был Дәулет Мықтыбаев, учеником Сугура – Жаппас Қаламбаев, который выучил кобызовые кюй Ыхласа с рук Сугура сначала на домбре, а затем уже на кобызе. Благодаря двум этим выдающимся исполнителям – Д. Мықтыбаву и Ж. Каламбаеву – удалось в прошлом веке сохранить наследие ве-

ликого кюйши Ыхласа. Учеником Буралқы и Даулета считает себя традиционный исполнитель-кобызист Үмбетбаев С.

Сугур (1882 – 1961)

Сүгір Әлиұлы является ярчайшим представителем **каратуской** региональной традиции *шертпе*. Если регион Арка объединил, в ос-новном, области Центрального Казахстана, то Каратау – часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (Кызылординская область), запад-ные границы Жетису (Жамбульская область); на севере этот регион через реку Сарысу и пустыню Бетбақдала граничит также с Аркой. Это весьма примечательное географическое положение Каратау име-ет прямое отношение к музыке данного региона, к стилю каратау-ского шертпе и, в частности, к творчеству Сугура, который творил в самом сердце Каратау – в местности Созак. Выдающийся кюйши, родившись на рубеже веков и творя в переломный момент истории, соединил не только прошлое с настоящим, но и синтезировал в своем творчестве достижения многих школ домбровой традиции шертпе. Так на пограничье юго-запада и юга, Сырдарьинского и Созакско-каратауского регионов Сугур безусловно испытал благотворное влия-ние широко известных кюйши второй половины XIX века Алшекея и Бапыша. И не менее благотворным и сильным было воздействие на Сугура творчества таких выдающихся и именитых кюйши северного региона, как Таттимбет, Дайрабай и Тока.

Сугур так же, как и Ихлас, – из рода *тама*, который является одним из основных родов *Жетіру* Младшего жуза, некоторые под-разделения которого в силу разных исторических обстоятельств оказались на территории Каратау. Несмотря на то, что Сугур дожил до 60-х годов прошлого столетия, сохранилось не так много сведе-ний о его жизни. Биографию кюйши трудно восстановить не только потому, что у него не было прямых наследников и учеников, но и, главным образом, потому, что он жил в сложную эпоху смены обще-ственного строя, когда вместе с экономическим и социальным пере-устройством общества полностью менялись и традиционные духов-

ные ценности. Так последствиями насильственной коллективизации, конфискации имущества и многочисленных восстаний бедняков в Казахстане (особенно в конце 20-х и начале 30-х г.г.) явились не только повальная эмиграция, разруха и голод, но и страх перед жестокими репрессиями, которым подвергались очень многие. К примеру, долгие годы (почти десятилетие) преследовались в Южном Казахстане люди, подозреваемые в участии или сочувствии «Сузакскому восстанию», произошедшему в начале 30-х. Подозрение вызывали не только «критически настроенные» люди, но и приверженцы мусульманства, традиционные музыканты, и даже те, кто просто играл на домбре или кобызе. Из истории хорошо известно, что только за свою профессиональную деятельность были репрессированы в эти годы такие замечательные аркинские кюйши, как Абди, Сембек, Ахметжан... Вероятно, такая неблагоприятная среда для творчества обусловила то, что Сугур, по свидетельствам современников, был не очень общительным, скрытным человеком, который, фактически, не занимался наставничеством и, как бы, не был заинтересован в распространении своих кюев. Тем не менее, гениальные творения этого мастера сохранились и дошли до наших дней.

Достоверно известно то, что на становление Сугура как музыканта в огромной степени повлияло творчество его старшего современника, близкого родственника Ихласа Дукенулы. Более того, Сугур считается лучшим учеником (шәкірт) Ихласа, который и донес до наших дней творческое наследие великого кюйши-кобызиста. Вероятно, именно с овладения кобызовым репертуаром каратауской и аркинской традиции началась исполнительская деятельность юного Сугура. Но огромное пространство аркинских степей, мойынкумовских песков, побережья Чу и предгорий Каратау было наполнено звуками домбры – кюями Байжигита и Таттимбета, Тока и Дайрабая, Алшекея и Бапыша, современников и ровесников Сугура – Кыздарбека и Абди, Баубека и Сембека... Это была единая среда, в которой постоянно перемещались роды и племена, летом кочевавшие в Арке, зимой – в Каратау и Шу, и здесь бурно кипела творческая жизнь, проходили интереснейшие встречи и состязания как акынов и энші, так и именитых кюйши и домбырашы. Стихия домбрового искусства не могла оставить равнодушным никого, а самые одаренные привер-

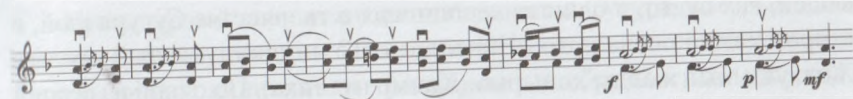
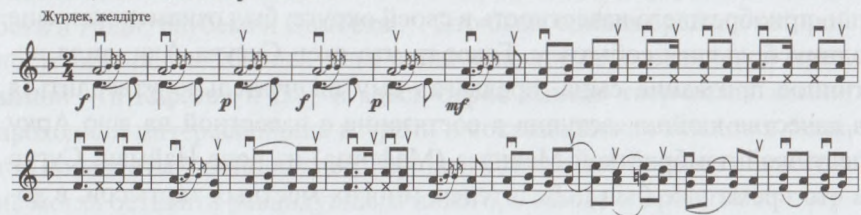
женцы этой музыки становились на путь служения ей. Так случилось с Сугуром, который сделал свой окончательный выбор и стал сначала талантливым исполнителем домбровых кюев (в первую очередь, Таттимбета и Тока), одновременно делая домбровые интерпритации (версии) кобызовых кюев, а затем стал создавать на домбре и собственные композиции. В связи с этим вспоминается легенда, которую рассказывали старики: «Однажды Сугур искал затерявшийся в песках скот и встретил старца с длинной белой бородой. Это был абыз (старейшина, мудрец, прорицатель), который подозвал юношу к себе и сказал: «Ты будешь кюйши», и дал Сугуру свое благословение (бата)» (У.Бекенов).

Но настоящее бата Сугур получил, говорят, от знаменитого в то время кюйши Тока Шоңманұлы (Сайдалы Сары Тока, 1830-1914). Это знаменательное для Сугура событие произошло тогда, когда ему было восемнадцать. Услышав, что из Арки в Каратау со своим кочевьем прибыл сам Тока, Сугур отправился в его аул. Однако кюйши, который был уже в зрелом возрасте, не удостоил юношу своим вниманием. По прошествии некоторого времени Сугур приезжает во второй раз и делает уже более решительную попытку предстать перед Тока. Он просит кюйши совершить *бата тартыс* с целью, хотя бы, услышать кюи мастера в его собственном исполнении. Видя всю серьезность намерений молодого человека, привезшего с собой черного барана (жертвенное животное при *бата*), старики упрашивают Тока уделить ему время. Тока один за другим играет свои кюи, и Сугур их безошибочно повторяет... Удивленный Тока играет, наконец, свой самый сложный кюй – «Төрт толғау», после окончания которого Сугур преклоняет колени перед кюйши. Так Сугур получил благословение Тока и окончательно встал на путь искусства (А.Сейдембек).

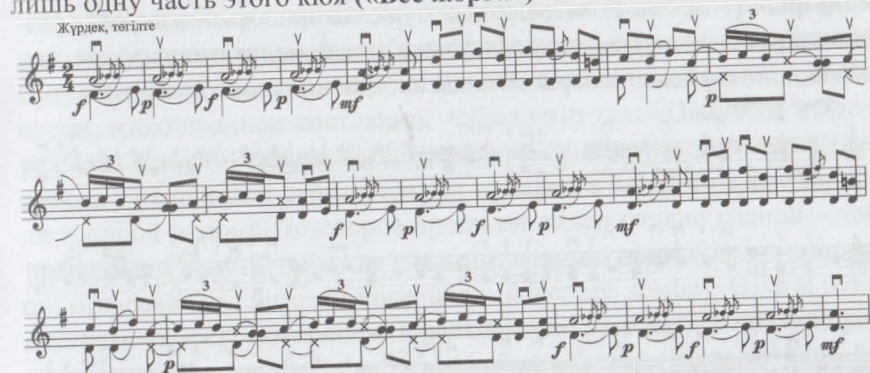
Становление Сугура не просто как исполнителя, но уже как кюйши, приобретшего известность в своей округе, был ознаменован еще одним большим событием. Говорят, что отец Сугура Али, видя истинное призвание сына, предлагал ему окончательно утвердиться в качестве кюйши, вступив в состязание с известной на всю Арку девушкой-домбристкой Макпуза (Мафруза) из рода Найман. Сугур в это время уже был победителем многих местных тартысов, в ко-

торых он побеждал не только как великолепный исполнитель (его называли «бармагының сиқыры бар таманың жас перісі» - «юный волшебник с чудесными пальцами из рода тама»), но и как автор замечательных, очень своеобразных по стилю кюев. Основательно подготовившись, Сугур отправился на встречу с Макпузой, взяв с собой еще четверых джигитов-домбырашы, которые должны были не только поддержать Сугура, но и продемонстрировать достижения всего каратауского домбрового искусства.

Состязание проходило при большом скоплении народа, который был свидетелем побед Макпузы над известными кюйши из многих родов и аулов. Первый этап тартыса *қара тартыс*, когда кюйши поочередно демонстрируют количественную сторону своего репертуара (кто сыграет больше кюев), несмотря на то, что прозвучало огромное количество кюев, и не только аркинского, но и других регионов, так и не выявил победителя. Тогда девушка и джигит перешли к более сложному виду тартыса – *түре тартысу*, по условиям которого нужно с одного раза повторить сыгранное соперником. И здесь силы оказались равными – Сугур и Макпуза, прекрасно владевшие всеми приемами исполнения, которые помогают тут же воспроизвести услышанное, долго демонстрировали и удивляли слушателей своим мастерством. Но наконец Сугур играет свой кюй «Шалқыма» (Вдохновение), который поразил всех своей необычной формой и мелодией, оригинальными приемами исполнения. Над этим кюем он работал уже давно, оттачивая все его детали, и вот теперь, чувствуя, что ему никак не одолеть великолепную Марпузу, кюйши рискнул впервые перед слушателями исполнить свое творение. И действительно, когда Сугур начал играть, Марпуза так же, как и все, завороженная красивыми приемами звукоизвлечения, казавшимися еще более необычными из-за того, что Сугур был левшой, до конца кюя сидела, не шелохнувшись:



Со словами «это – черта, через которую невозможно переступить», Марпуза признала себя побежденной. Взволнованный Сугур объявляет о том, что, завершая тартыс, он и его спутники хотели бы исполнить кюй-посвящение талантливой домбристке. Сугур сыграл лишь одну часть этого кюя («Бес жорға») –

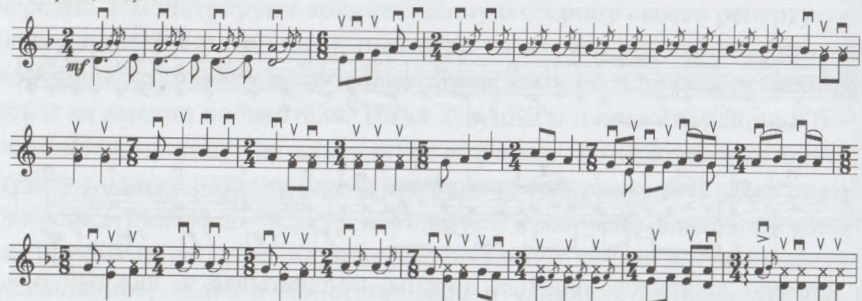


а четверо джигитов, один за другим, подхватывая и, каждый по-своему, развивая светлую мелодию кюя, завершили его. (По другой версии легенды, каждый из пятерых джигитов, включая Сугура, исполнили самостоятельные композиции). Марпуза тут же повторила импровизированный кюй (все пять его частей) и, выразив гостям свою благодарность, предложила: «Если вы на самом деле посвящаете этот кюй мне, то позвольте дать ему название. Пусть кюй будет называться «Бес жорға» (Пятеро иноходцев), ведь этот кюй родился как результат мастерства и вдохновения всех пятерых кюйши!» (А.Сейдимбек).

Подробности тартыса между Сугуром и Марпузой из уст в уста передавались на землях Арки и Каратау. Это яркое событие музыкальной жизни стало здесь легендой, в которой девушка и джигит были не только достойными соперниками-кюйши, но и – романтическими героями: рассказывали, что на том тартысе Сугур и Марпуза почувствовали не только родство душ, но и взаимную симпатию и любовь. Но им не суждено было быть вместе... Теме любви, был по-

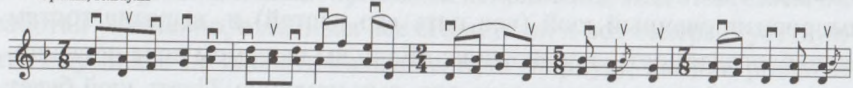
священ, как будто, и один из вершинных в творчестве Сугура кюй, в котором также очень ярко отпечатался его индивидуальный стиль – «Жолаушының жолды қоңыры» (Коңыр путника). По одной из версий легенды, джигит отправляется в аул любимой девушки, чтобы ближе к вечеру встретиться с ней. Но, заблудившись и проплутав всю ночь, он только утром добирается до места встречи. Вынужденный притвориться путником, проезжающим мимо, джигит поведал о своей любви и разлуке языком музыки, назвав свой кюй «Жолаушының жолды қоңыры» (У.Бекенов). «Қоңыр», как уже говорилось, – жанровая разновидность инструментальной музыки, очень медитативные кюи, выражающие глубокое созерцательное настроение или состояние:

Орташа, толғаулы



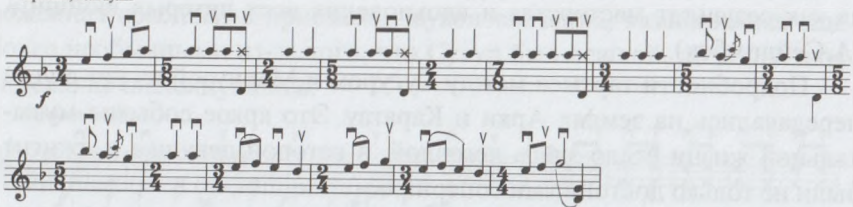
В кюе можно выделить в целом три тематических образования, условно обозначаемых как А (см. указанный выше пример), В –

Орташа, толғаулы



и С:

Орташа, толғаулы



которые в сочетании образуют следующую форму:

АВСВАВСВАВСВА

Итак, первый период жизни и творчества Сугура, который длился примерно до середины 20-х годов (XX в.), можно считать «традиционным»: мы видим здесь традиционные образы и мотивы создания кюев, традиционный уклад жизни, на фоне которого проходит молодость и начало зрелого периода творчества кюйши. Характерно и обращение Сугура к традиционным жанрам инструментальной музыки, таким, как «қоңыр» – «Телқоңыр», «Жолаушының жолды қоңыры», «Майда қоңыр» («Назқоңыр»).

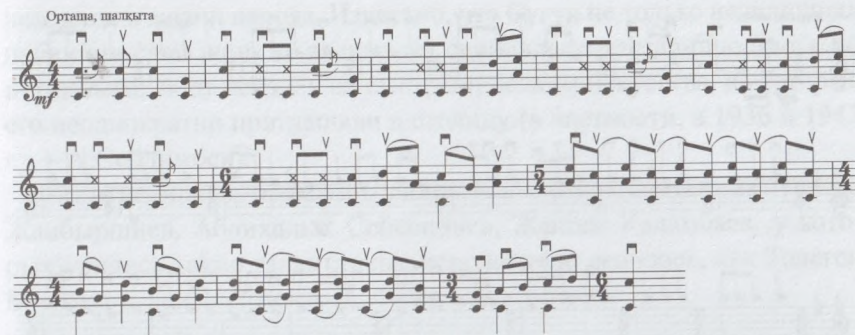
«Майда қоңыр» – очень оригинальный кюй не только в творчестве Сугура, но и во всей домбровой традиции *шептпе*. Говорят, что Сугур впервые исполнил этот кюй в очень взволнованном и, в то же время, вдохновенном состоянии. А было это так: «Однажды в одну из своих поездок кюйши был схвачен по ошибке как *барлаушы* (лазутчик у угонщиков скота). Сугура привели в какой-то аул и заперли в одной из юрт. Некоторое время он сидел словно слепой – так темно было в юрте, но когда глаза постепенно привыкли к темноте, он, оглядевшись, заметил висевшую на кереге домбру. Взяв в руки инструмент, и слегка пробежав пальцами по ладкам, Сугур был приятно удивлен прекрасным строем домбры и понял, что ее хозяин – не простой человек и, возможно, хороший музыкант. Домбра обладала, как будто бы, нежным и, в то же время, очень богатым и красочным звучанием. Когда Сугур начал играть, домбра в его руках, словно бы, запела. Влекомый необычайным ее тембром, кюйши постепенно забылся – он весь отдался полнозвучному диалогу с инструментом. Наступило то блаженное состояние вдохновения, когда созвучия накатываются волнами и, как бы, сами собой рожают чудесные мелодии...

Сугур не заметил, как в юрту вошла девушка. Она и оказалась хозяйкой домбры: «Коль ты тронул инструмент без разрешения, я испытаю тебя – что ты за музыкант и достоин ли ты играть на моей домбре». Девушка грациозной походкой прошла в середину юрты, где сидел Сугур, взяла в руки инструмент и стала, один за другим, наигрывать кюи. Каждый из трех сыгранных девушкой кюев Сугур повторил в точности, показав виртуозное исполнение. Поняв, что перед ней сидит истинный музыкант, девушка застыла в молчании... «Достойнейшая сестренка, исполненные тобой кюи подняли мое ис-

портившееся было настроение. Мне не хочется оставаться в долгу, пусть мой кюй, который я только что сочинил, станет добрым знаком нашего знакомства». И все пространство юрты наполнилось божественной мелодией домбры – этой материализованной души наших предков. И эта гармония одушевленного и неодушевленного поразила девушку своей неземной одухотворенной слитностью, разбудив самое сокровенное в ней. Было видно, что замороженная музыкой девушка испытывает в своем сердце неведомые прежде высоты прекрасного... «Япырай, по рассказам знатоков так мог играть только джигит по имени Сугур из рода Тама. Наверное, Вы и есть Сугур?» «Возможно, так оно и есть...» В это время в юрту вошли с решительным видом те самые табунщики, которые приняли Сугура за конокрада. «Постойте, братья! Вы напрасно заподозрили этого джигита в черном деле. Если он и охотится, то не на чужие табуны, а на искусство (музыку). Поэтому оставьте в покое моего уважаемого гостя» (А.Седимбек).

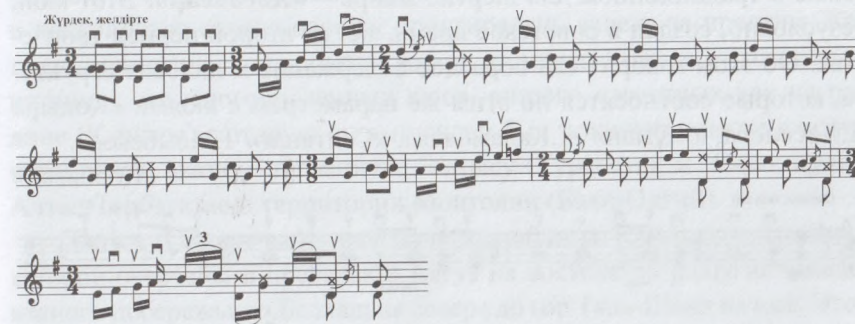
Кюй, который сыграл тогда Сугур перед девушкой, и распространился в народе под названием «Майда коңыр» («майда» здесь в значении переливчатости звучания).

К сожалению, мы не можем сейчас определить, какие кюи были сочинены Сугуром в первый период его жизни, какие – во второй. Но, вероятно, кроме кюев «коңыр», к кюям более раннего периода относится также созданный под влиянием творчества Ихласа «Тоғыз тарау», в котором явственно слышатся кобызовые сарыны: (пример). Этот кюй так же, как и кобызовые «Кертолгау», «Жезкиик», в которых встречаются приведенные выше мотивы, исполняется в квинтовом строе. В этом же строе исполняется один из оригинальных кюев Сугура, очень популярный среди исполнителей, кюй «Акку»:

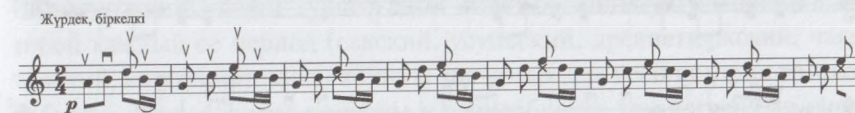


Относящийся к традиционному жанру, «Акку» Сугура, в то же время, звучит весьма современно: это развитая композиция, состоящая из нескольких частей. Ощущение современного музыкального языка возникает в кюях «Бозинген», «Ілме», в которых, есть, как будто, влияние европейской гармонической системы:

«Бозинген»

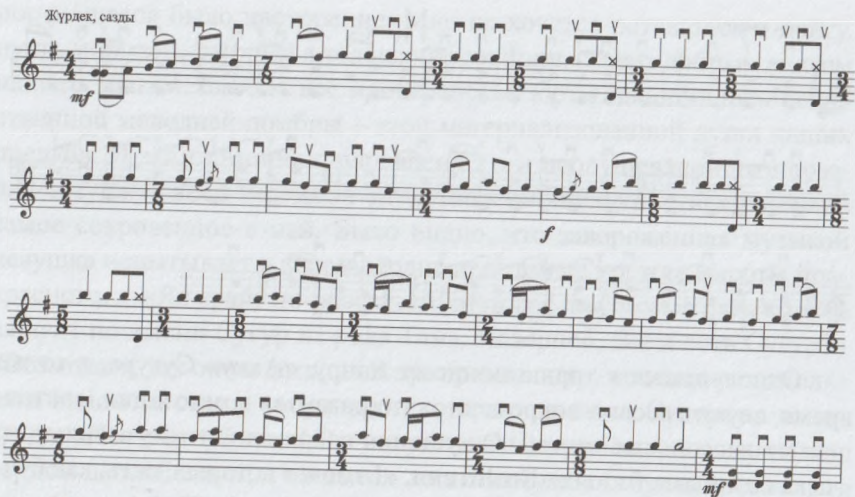


«Ілме»



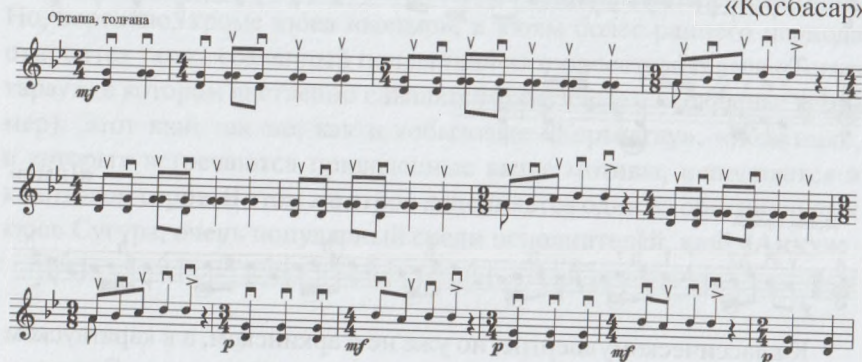
К классическому шертпе, но уже не в аркинском, а в каратауском стиле, можно отнести «Қаратау шертпесі» и «Кертолгау» Сугура.

«Қаратау шертпесі»



Несколько особняком в творчестве күйши стоит күй, созданный также в традиционном для шертпе жанре – «Қосбасар». Этот күй, безусловно, создан в советское время, т.е. во второй период творчества. Об этом говорит его образное содержание и ладовая структура, которые соотносятся по этим же параметрам с кюями «Қоңыр» А.Хасенова, «Жұман» Ж.Каламбаева, «Салтанат» Т.Момбекова.

«Қосбасар»



Ясно, что именно в это непростое время Сугур, который в молодости был чуть ли не салом, становится замкнутым, нелюдимым человеком, который весьма неохотно играет на людях. Күй «Қосбасар» передает трагическое мироощущение күйши, который не смирился в душе с теми негативными процессами, которые про-

исходили в жизни народа. Известно, что Сугур не только не исполнял публично свои кюи, не занимался специально наставничеством, но и отказывался от поездок на смотры и декады искусства, на которые его неоднократно приглашали в столицу (в частности, в 1936 и 1947 г.г. – А.Сейдимбек).

Тем не менее, прямыми учениками Сугура считаются Нуртай Жанбыршиев, Абдихалык Сейсенбиев, Жаппас Каламбаев, у которых учились такие талантливые исполнители его кюев, как Толеген Момбеков, Генерал Аскараров, Файзулла Урмизов.

**Кожеке
(1823-1881)**

Кожеке Назарұлы является крупнейшим представителем **Жетысуйской домбровой традиции**, но слава его, не только как күйши, но и батыра, предводителя рода, страстного борца за справедливость и достоинство своего народа, простиралась далеко за пределы Жетысу. Драматические события жизни и смерти Кожеке отразились в историях его многочисленных кюев, широко известных как на родине (Каркара), которую он вынужден был покинуть вместе с родичами, так и южном пограничье Жетысу (Туркестан и Иссык-Куль), Алтае-Тарбагатае и территории Монголии (Баян-Олгий).

Жетісу (Семиречье) – историческая область Казахстана, границы которой очерчены в пределах р.Аягуз на востоке до р.Шу на западе, южного побережья оз.Балхаш на севере до гор Тянь-Шаня на юге. Этот регион, который граничит с Алтаем, Китаем, киргизскими землями, Восточным и Южным Туркестаном имеет богатейшую историю, в которой каждый ее период (сакский, усуньский, древнетюркский, чагатайский, казахский) полон ярких и значимых для всей истории казахов событий. Разнообразие природы и разнообразие хозяйственных укладов (земледелие, городские поселения, кочевничество) наложили свой отпечаток на культуру этого края, своеобразие обычаев и художественных традиций в области фольклора и искусства. Об этом свидетельствуют и музыкальное искусство XIX века, в котором представлены и древние пласты музыкального фольклора, и весьма развитая ветвь авторского творчества (песни и кюи профессионалов устной традиции).

Устная история края сохранила имена и творчество (к сожалению, далеко не полное) акынов, жыршы, салов-сери и кюйши региона Жетису – Суйымбая, Шалтабая, Болтирика, Рыскелди, Капеза, Садикожа, Кожеке, Байсерке, Сыбанкула, Тилемиса, Боранкула, Мергенбая и многих других.

По имеющемуся этно-историческому и музыкальному материалу в регионе Жетысу можно выделить по крайней мере три локальные домброво-инструментальные традиции: 1) западная (юго-западная) область, охватывающая Чуйский и Кордайский р-ны Джамбульской области и прилегающие районы Алматинской области, 2) юго-восточная область (часть Алматинской области, граничащая с Китаем), 3) восточная (Талдыкурганская область, пограничье с Алтаем). Представителями первой локальной традиции являются Байсерке, Шортанбай, Тіленді, Қатшыбай, Боранқұл и др. Вторая и третья в силу исторических судеб некоторых племен Старшего и Среднего Жузов распространились в XIX в. и за пределы Казахстана, на территорию китайского Синьцзяна (Шыңжаң). По крайней мере, носителями этих локальных традиций уже в наше время были кюйши и домбыраши казахской диаспоры КНР (подразделения родов албан, суан, найман, абак-керей и др.), которые, проживая совместно на пограничных территориях Казахстана и Китая, донесли до нас кюи Бейсембі, Қожеке, Ашима, Қайрақбая, Масғута и др. (Д.Бекенов).

Самыми яркими представителями юго-восточной области Жетысу являются выходцы из рода албан – Кожеке Назарулы, Сыбанкул Калбасулы и Мергенбай Ыбырайымханулы (Муптекеев Б.). Но, как мы уже говорили, творчество Кожеке было известно во всех восточных регионах, включая Илийский край, Алтай-Тарбагатай, Синьцзян, побережья Иртыша и Баян-Ольгийский край (МНР). Это обусловлено помимо всего прочего и теми историческими событиями, которые самым непосредственным образом повлияли на судьбу, жизнь и творчество выдающегося кюйши.

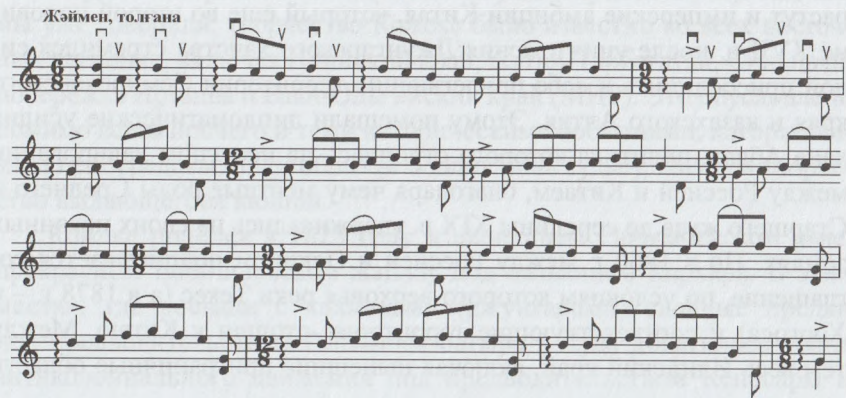
Кожеке родился в 1823 году в нынешнем Райымбекском р-не, прекрасном тянь-шаньском жайлау под названием Каркара. В этих местах, где воевали с калмаками (джунгарами) славные предки под предводительством Райымбек-батыра и куда докатилась волна антиколониального движения под предводительством Кенесары и

Наурызбая, прошли детство и молодость кюйши. Здесь он сформировался и под влиянием своего отца Назара Касабайулы, весьма уважаемого во всей округе человека. В молодости Назар был не только сері, но и батыром, который стал затем соратником и другом батыра Алпара и его сына, акына Шалтабая, батыров Саурыка и Солтанбека. Именно от отца унаследовал Кожеке обостренное чувство справедливости и чести, пылкий патриотизм и любовь к родине. Отцу Назару, уже будучи зрелым кюйши, с благодарностью и чувством сожаления по поводу несбывшейся его мечты, посвятил Кожеке свой кюи «Әкеме». На эту же стезю борьбы за справедливость и свободу ступил уже в ранней молодости и сам Кожеке, продолжая не только традиции батырства своего племени, но и традиции салов и кюйши своего рода. Его деятельность в искусстве началась, как это принято, с овладения фольклором, устной поэзией и музыкой своего родного края, с совершенствования музыкально-исполнительской техники. С этого времени и до последних часов жизни Кожеке не расставался с домброй, поверяя ей все свои думы, надежды и мечты (кюи «Арман»), передавая свои настроения и чувства по поводу тех или иных событий и своей жизни, и жизни народа.

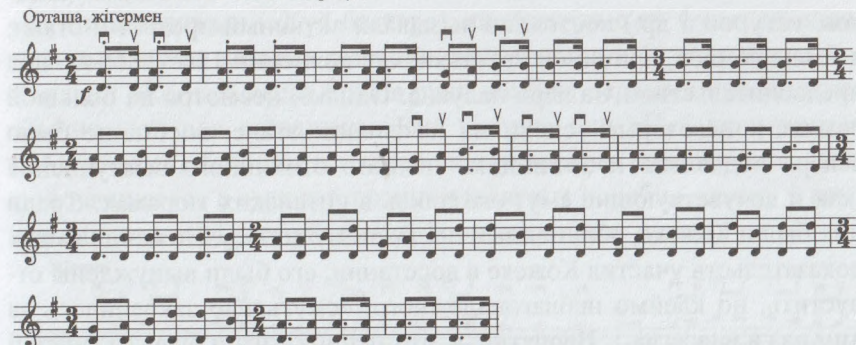
С середины XIX века начинается активное наступление русского царизма на восточные и юго-восточные казахские земли. После подавления национально-освободительного движения под руководством Кенесары Касымова (1947) и основания укрепления Верный (1954), завершается присоединение Семиречья и родов Старшего жуза к России (конец 50-х гг.). По другую сторону Жетысу в это же время растут и имперские амбиции Китая, который еще во второй половине XVII в. после уничтожения Джунгарского ханства стремился силой присоединить к себе прилегающие территории Семиреченского края и казахского Алтая. Этому помешали дипломатические усилия хана Аблая, политика которого строилась на искусном лавировании между Россией и Китаем, благодаря чему местные роды Среднего и Старшего жуза до середины XIX в. удерживались на своих исконных землях. Но в 1860 г. между Россией и Пекином подписывается соглашение, по условиям которого верховья реки Текес (а в 1878 г. – и Хоргоса) и соответствующие территории отошли к Китаю. Между тем весь Илийский край, включая нынешние приграничные области

китайского Синьцзяна и Алтай издавна принадлежали тюркским, а позже и казахским кочевым племенам со сложившимися здесь маршрутами перекочевков, стабильной системой летних (жайлау) и зимних (кыстау) стойбищ. Нарушение этой системы, очевидный произвол и полное игнорирование хозяйственных и жизненных интересов казахов со стороны и западной (Россия) и восточной (Китай) держав, заставляют родовых правителей искать выходы из создавшейся ситуации. Так, например, Кожеке, будучи в то время уже зрелым человеком и одним из известных батыров и предводителей рода албан, решает отправиться вместе с близкими родственниками на поиски более приемлемых условий жизни. Этот нелегкий период жизни отразился в творчестве Кожеке, в частности, в кюях «Кенес», «Шалқайма», «Елді сағыну», «Сайрамкөл» и др.

В легенде кюя «Кенес» говорится о том, что, возмущившись притеснениями и произволом русских правителей, равнодушных к жизненным проблемам «инородцев», Кожеке собрал на совещание (совет) людей родного аула и представителей всей округи. Его решимость не подчиняться новым положениям выразилась в словах: «Будем у себя на родине терпеть угнетение («сидеть, подобно бабам»), или будем бороться за свободу?!». В кюе, созданном в стиле шертпе, несмотря на сдержанный характер, речитативность, ощущается внутренне волнение, порыв, активно-устремленное начало. Оно выразилось, в частности, в последовательно-восходящем интонационном движении, составляющем суть целостного построения, которое послужило основой вариантной формы кюя (A+A¹+ A²+ A³):



Эта же тематика – призыв к свободе, неповиновению – присутствует в кюе «Шалқайма». Название кюя произошло от известной фразы Кожеке, произнесенной им в качестве веского довода, убедившего сородичей тронуться в путь: «Еңкейгенге еңкей, ол ешкімнің құлы емес, шалқайғанға шалқай, ол патшаның ұлы емес» (Наклоняйся перед наклонившимся – он не раб, принимай вызов того, кто заносится – он не сын царя):



Устные предания передают сведения о том, что в 1862 году Кожеке и 25 семей близких родственников отправились сначала на алтайские земли, затем в Урумчи и, наконец, обосновались на Тарбагатае. Вероятно, в эти годы создаются кюи «Елді сағыну» (Тоска по родине), «Сайрамкөл» (название озера на пути к перекочевке) и др. Но по прошествии нескольких лет становится ясно, что невозможно жить вдаль, в отрыве от своего рода, который не сможет, естественно, весь разместиться на чужой (занятой) территории. Тогда Кожеке с близкими возвращается в Жетысу и ведет свое кочевье (родовое подразделение Курман-Умбет-Еликбай – всего 400 семей) к истоку Текеса, одного из притоков Или, берущего начало на «чужой» теперь территории – приграничной зоне Китая. Считая эту землю по-прежнему «землей предков», а посему – пребывание на ней законным, род Кожеке обосновывается здесь уже навсегда.

Китайские власти встретили переселенцев благосклонно, как людей, оказавших сопротивление российскому режиму, и даже наградили Кожеке серебряной медалью, пытаясь таким образом привлечь его к службе в местном управлении. Но Кожеке, зная политику «кнута и пряника» китайцев, верный себе и своим идеалам, сближается, естественно, с теми, кто думает о судьбе народа и непро-

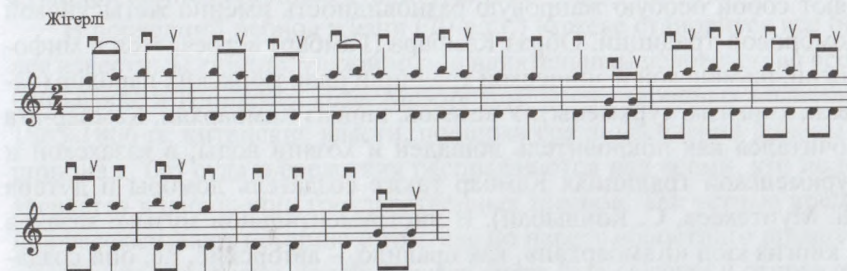
стом его положении на чужбине. Вскоре имя батыра, кюйши и сала Кожеке Назарулы становится известным во всем Илийском крае и произносится наряду с именами самых уважаемых, «лучших» представителей различных родов – Рабата торе, Мамырбека торе, акына Болтирика, батыра Байеке и других.

Тяжелые условия хозяйства и непомерные налоги, взимающиеся со скотоводческого и земледельческого населения Синьцзяна (казахов, уйгуров и др.) постоянно вызвали активный протест и стали, в конце концов, причиной крестьянских волнений 1865-1866 г.г. под предводительством Садыра-палуана. Однако, несмотря на большой размах и некоторые успехи на начальном этапе, восстание было вскоре подавлено и зачинщики данного стихийного выступления (как и сочувствующие ему) оказались в китайских тюрьмах. Среди них был и Кожеке, обвиненный по ложному доносу. Не найдя явных доказательств участия Кожеке в восстании, его были вынуждены отпустить, но клеймо неблагонадежного, «смутьяна» закрепилось за ним раз и навсегда... Вероятно, в этот период жизни был создан кюй «Құлпенде» (Ставшие рабами), в котором кюйши открыто выражает свое отношение к тому, что народ в результате колониальной политики и России, и Китая оказался у себя на родине в рабском положении.

К этому времени Кожеке приобрел уже большой жизненный опыт и огромный авторитет среди народа как самоотверженный защитник его интересов. Его авторитет рос и благодаря тому, что он был человеком искусства, который мог выразить, например, через язык музыки не только свои собственные чувства, но и чувства, стремления и мечты своего народа – об этом свидетельствует признание Кожеке как великого кюйши, мастера и наставника уже при жизни. Говорят, что он был автором огромного количества кюев, которые исполнялись повсеместно в восточном регионе как многочисленными учениками и последователями самого кюйши, так и представителями других школ шертпе. Среди кюев Кожеке – не только те, которые связаны непосредственно с событиями его жизни и историей народа, но и образцы самых различных жанров домбровой музыки. Достаточно назвать многовариантные кюи-легенды, жыр-кюйи («Акқу», «Қамбар», «Мұңлық-Зарлық», «Көрұғлы сұлтан» и др.), кюи-жоктау жетысуйской традиции («Жиреншенің Қарашашты

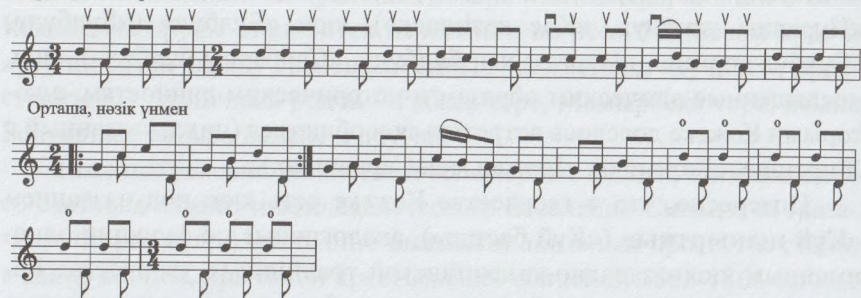
жоктауы», «Естірту күйі», «Токтарым», «Рабат төренің естіртуі», «Нұрқаны жоктау», «Қос келіншек»), кюи «Бұлбұл» («Бұлбұл», «Бұлбұл торғай», «Нұрғазарын бұлбұл», «Сарбарпы бұлбұл»), кюи, посвященные эпическим образам и историческим личностям, с которыми Кожеке довелось встретиться и общаться (цикл, связанный с Жиренше, «Бөлтірік», «Біржан мен Сара» и др.)...

Интересно, что в творчестве Кожеке есть кюи под названием «Күй шақыртқы» («Күй бастар»), аналогичные по функции одноименным кюям западно-казахстанской традиции (в творчестве Казангапа): «Когда Кожеке брал в руки домбру, первыми исполнялись обычно кюи под названием «Күй бастар» или «Күй шақыртқы» (Б.Муптекеев). В соответствии со смыслом слова «шақыртқы» – зов, кюй начинается с высокой позиции и звучит подобно зачину у акынов или акынской мелодической формуле у салов и сери:



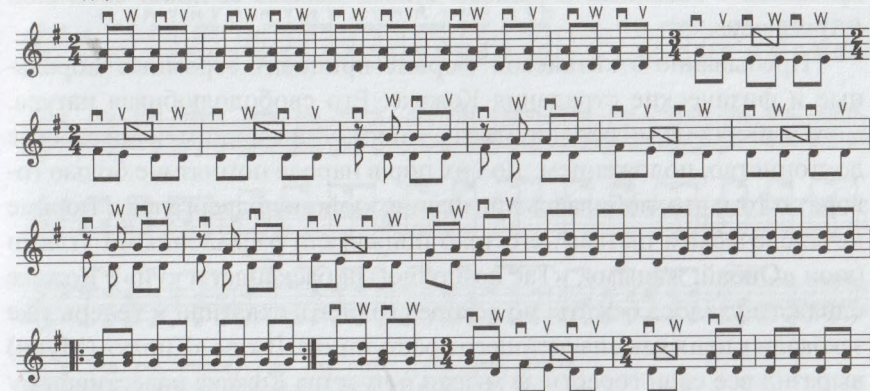
Оригинальная система звукоизобразительных приемов выработалась в кюях «Булбул», которые есть и у Кожеке, и у других кюйши жетысуйского региона. Надо отметить, что традиционный в домбровой традиции образ соловья передан в западно-казахстанских (токпе) и восточно-казахстанских (шертпе) кюях разными средствами музыкальной выразительности. Если в токпе кюи «Булбул» – это очень виртуозные, «техничные» кюи с плотной, насыщенной фактурой, то в шертпе прозрачная одноголосная фактура, флажолеты, специфические, большей частью, «легкие» штрихи (*теріс қағу*, *тұту*), передают нередко сказочный, очень нежный и чистый образ волшебной птицы, говорящей человеческим языком. Таков, например, соловей в кюе Кожеке «Нұрғазарын бұлбұл»:

Орташа, нөзік үнмен



Большое место в Жетысу занимают также кюи-легенды, в основе которых лежат сюжеты, отразившие древние верования и мифологию, архаическую эпическую и генеалогическую казахов. В творчестве Кожеке обращает на себя внимание кюи «Камбархан», которые представляют собой особую жанровую разновидность именно жетысуйской домбровой традиции. Образ Камбара (Гамбар) встречается в мифологии, шаманской и эпической традиции ряда тюркских народов (казахи, киргизы, туркмены). У казахов, киргиз Камбархан, Камбар-ата почитался как покровитель лошадей и хозяин воды; в казахской и туркменской традициях Камбар также создатель домбры и дутара (Б. Муптекеев, С. Кондыбай). В инструментальной музыке казахов и киргиз кюи «Камбархан», как правило, – авторские, т.е. они создавались в рамках профессиональных традиций и требовали довольно высокой степени композиторского и исполнительского мастерства. В Жетысу кюи «Камбархан» исполняются в условиях ладо-композиционной структуры с начальной ладовой опорой ре-ля мажорного наклонения с фа#, в манере *қара қағыс*:

Ұстамды, салмақты



Интересно, что в этом варианте кюя Кожеке можно увидеть черты буынной композиционной структуры (бас – орта – саға).

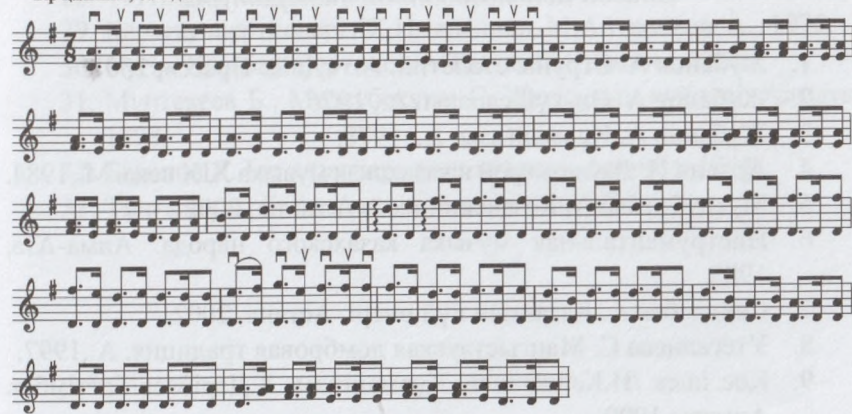
В последний период жизни (70-е г.г.) Кожеке становится все более известным кюйши, уважаемым и влиятельным человеком во всем Синьцзяне и Илийском крае. Между тем, после народных волнений 1865-1866 гг. китайские власти, поощряя среди населения доносы и шпионаж, без суда и следствия расправляются над всеми, кто подозревается в нарушении государственных законов. Так устные предания рассказывают историю о том, как по навету волостного правителя (болыса) по имени Дадай, Кожеке опять был схвачен и отправлен в тюрьму: на этот раз его обвинили в том, что он организовал дерзкое ограбление каравана проезжего купца-татарина. Услышав об этом, поспешили на выручку друга уважаемые аксакалы казахских родов Рабат-торе и Мамырбек торе, которые под залог и свое поручительство добились временного освобождения кюйши. При этом за год, пока Кожеке будет на свободе, они пообещали разыскать истинных преступников. Но тот же самый болыс, нарушив условия залога, до окончания условленного срока выдает властям в качестве «виновного» еще одного честного человека – муллу Ибраима (по некоторым версиям он был сыном Кожеке), которого сажают в тюрьму очень жесткого режима в городе Күре (Шижун). Возмущенный такой несправедливостью, Кожеке решает добровольно отправиться в тюрьму, чтобы власти освободили муллу. Говорят, именно в этот момент,

прощаясь с близкими и родным аулом, Кожеке сочинил свой кюй «Арыздасу».

Пребывание в китайской тюрьме приносит огромные моральные и физические страдания Кожеке. Его свободолюбивая натура, мятежный дух не может мириться с таким, унижающим человеческое достоинство, положением. До сих пор в народе помнят и с болью говорят о том, что, добиваясь признания, кюйши подвергался в тюрьме нечеловеческим пыткам: его тело прижигали раскаленными углями (кюй «Ойбай, жаным», «Тас көмір шоғын басқандағы күй»). Кожеке однажды удалось бежать, но вскоре его опять схватили и теперь уже заковали в цепи как опаснейшего преступника. В кюе «Қинау» (Муки) выразил все свои горестные мысли и чувства Кожеке навестившему его в тюрьме Рабату-торе. Узнав окольными путями о том, что Кожеке грозит смертный приговор, Рабат-торе пытается всеми способами повлиять на изменение этого решения, но тщетно. Единственное, чего он смог добиться – это разрешения выпустить кюйши на одну неделю для того, чтобы тот смог проститься с родственниками.

Приехав в родной аул, Кожеке испытывает огромную радость при встрече с родными и друзьями. Однако вскоре по их взглядам, словам, невольно вырывающимся тяжелым вздохам, он понимает истинную подоплеку своего пребывания в ауле, и мужественно встречает слова Рабата-торе о предстоящей скорой разлуке не только с близкими, но и с этим миром... Взяв в руки домбру, Кожеке играет кюй-размышление, кюй-прощание «**Кертолғау**», сопровождая свою игру следующими словами: «Никто в этой жизни не избежит смерти, и я также покоряюсь своей судьбе. Но перед Тенгри я предстану с чистой совестью и буду сожалеть только о том, что приходится расставаться с такими благородными и дорогими сердцу людьми, как ты, Рабат» (А. Сейдимбек):

Бір қалыпты, баяндай



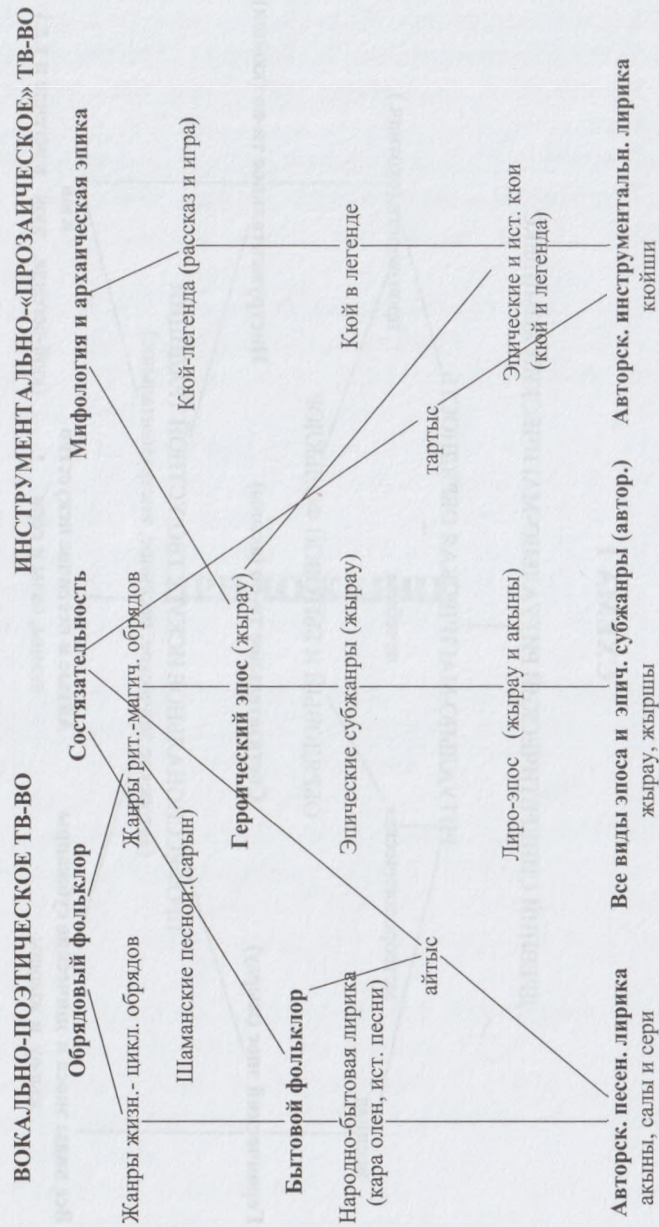
Кожеке умер в 1981 году в тюрьме города Куре (похоронен на местном родовом кладбище Жанбулак). Его творчество, получившее широкое признание еще при жизни, бережно пронесли через драматические десятилетия истории его многочисленные ученики и последователи. Среди них хорошо известные в Жетысу кюйши Мергенбай Ерденеұлы (1843-1929), Сыбанқұл Қалбасұлы (1865-1945), сын Кожеке Рақыш (1877-1951), внуки (Шания, Тұрсынғазы) и многие другие, которые не только передали потомкам кюй Кожеке и других композиторов XIX в., но основали на рубеже двух веков и свои школы. В наши дни кюй Кожеке и представителей его школы имеются в репертуаре народных исполнителей (Оразақын Молдабайұлы, Аятхан Бекмухамбетов, Омархан Керимкулов и др.).

Список использованной литературы

1. Жубанов А. Струны столетий. А.: «Дайк-Пресс», 2001.
2. Жұбанов А. Ән-күй сапары. А., 1976.
3. Жұбанов А. Құрманғазы. А., 1978.
4. Аравин П. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. М., 1984.
5. Мухамбетова А. Казахский кюй. Алматы, 2002.
6. Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985.
7. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Астана, 2002.
8. Утегалиева С. Мангыстауская домбровая традиция. А., 1997.
9. Қос ішек /И.Кенжалиев. Құрманғазы. Х.Дәрібаев.Тәттімбет. Алматы, 1990.
10. Сыдиқов Қ. Ақын-жыраулар. Алматы, 1974.
11. Таттимбет и проблемы изучения традиционной музыки / Материалы Республиканской научно-практической конференции. Алма-Ата, 1990.
12. Мағауин М. Күй иесі - Байжігіт //Жұлдыз, 1976, №9.
13. Гамарник М. Жизнь и творчество Таттимбета. АКД. Алматы, 1996.
14. Күй қайнары /А. Райымбергенов, С.Аманова. Алматы, 1990.
15. Құрманғазы. Сарыарқа /Қ.Ахмедияров. А., 1995.
16. Дәулеткерей. Жігер /Қ.Ахмедияров. А., 1996.
17. Қазанғап. Ақжелең /А.Райымбергенов. А., 1984.
18. Балмағамбетов С. Саз зергері Қазанғап. Алматы, 2001.
19. Есенұлы А. Күй тәңірдің күмбірі. А., 1996.
20. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені. Алматы, 1997.
21. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй – кастерлі әуез. Алматы, 1998.
22. Дина. Әсем қоңыр /Қ.Ахмедияров, Ғ.Ахмедияров. А., 1997.
23. Мерғалиев Т. Домбыра сазы. Алматы, 1972.
24. Мерғалиев Т. Жаңа дәуір жыршысы. А., 1980.
25. Мұрат Өскенбаевтың күйлері /С.Харесов, А. Тоқтағанов. Алматы, 1995.
26. Күй табиғаты /У.Бекенов. А., 1981.
27. Шертпе күй шеберлері /У.Бекенов. А., 1977.

28. Тәттімбет. Саржайлау /Е.Үсенов. А., 1988.
29. Қаратау шертпелері /Ж.Имәнәлиев, М.Айтқалиев. А., 1975.
30. Сүгір. Қаратау шертпесі /А.Тоқтаған. Алматы, 2006.
31. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісудың күйлері. Алматы, 1998.
32. Бекенов Д. Іле казактарының күйлері. Алматы, 1998.
33. Тұңғышұлы Е. Атадан мұра. Алматы, 1999.

СХЕМА 2



Нотное приложение

Ж. а-5 1 СЫҢСУ Алматы обл.
орындаган Д. Байтурсынұлы

Баяндай

Ен - де - ше, ақ - та - бан ат - ай, ақ та - бан ат - ай,

3

бэй - ге - ден қал - май ке - лер мак - та - ған ат - ай.

Жүзінді көрмегелі-ай, көп ай болды-ай,
Жүрмісің аман-есен, сау-саламат-ай.

Қайырмасы(осы әуенмен):
О, тоба, пәни жалған-ай,
Іштег(і) арман-ай.
Бар м(а) екен қыздан сорлы
Тір(і) айрылған-ай.

Қараймын қарайғанға-ау қабан ба деп-ай,
Атымды қамшылаймын шабам ба деп-ай.
Сұраймын өткеннен де, кеткеннен де-ай,
Ауылын қалқатайдың табам ба деп-ай.

Қайырмасы.

К.ә-18 2 СЫҢСУ Көкшетау обл.
орындаган З. Исина

Мұңды

Бе - лі - ме бел - беу бу - ма - дым, а - на - дан ұл боп ту - ма - дым.

Жан ба - уы - рым, ба - уы - рым, жа - ны - на се - рік бол - ма - дым.

Қаптырма бетін қаптырдым,
Қарадан жабу жаптырдым.
Жаның басқа, жан әкем,
Бір Аллаға тапсырдым.

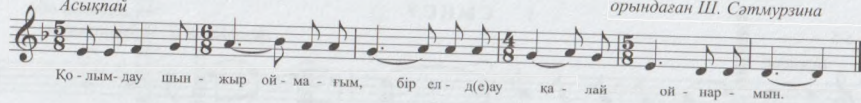
Келді ме екен бұл уайым,
Көздің жасын бұлайын.
Жаным бір басқа, жан әкем,
Құшақтасып жылайын.

3 КӨРІСУ

Б. 200-41

Асықпай

Қостанай обл.
орындаған Ш. Сәтмұрзина



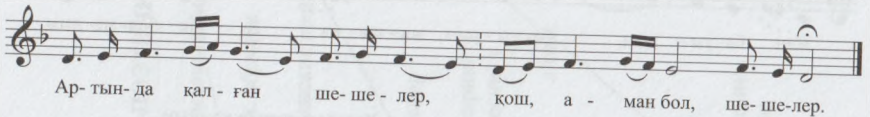
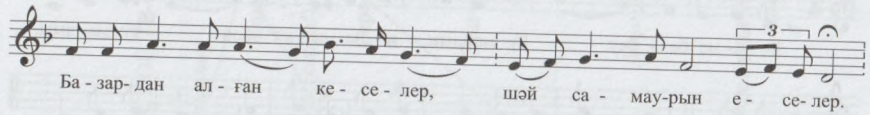
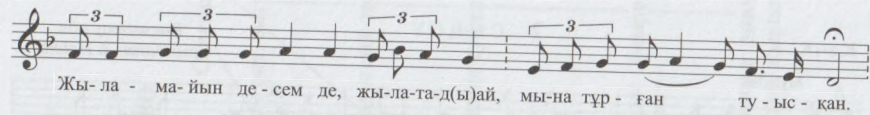
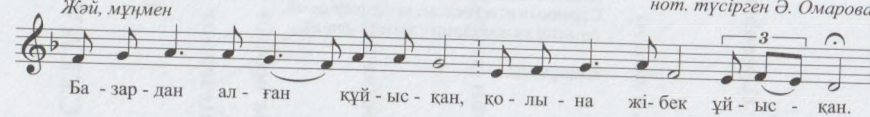
Кәдірлес өскен, женеш(е)-ау,
Сағынып сені ойлармын.

Жүруші едім біріндей,
Арабы кілем түріндей.
Кәдірлес өскен, женеш(е)-ау,
Айырылдым сенен тірідей.

4 АРЫЗ ӨЛЕҢ

Жәй, мұңмен

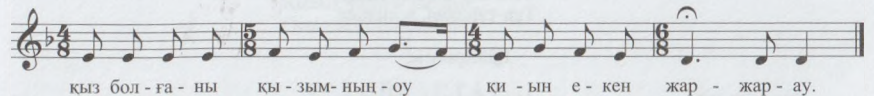
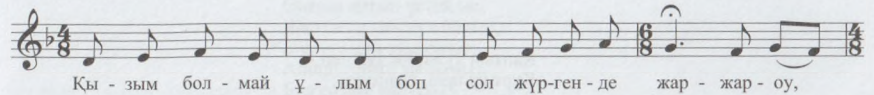
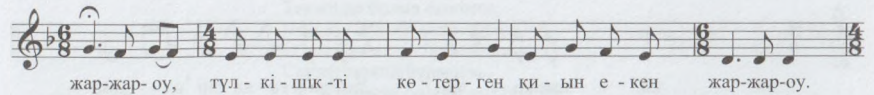
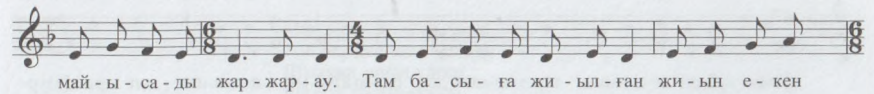
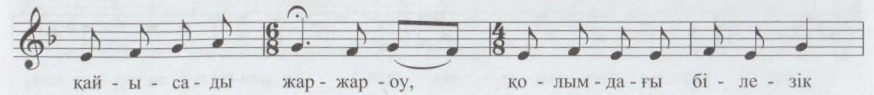
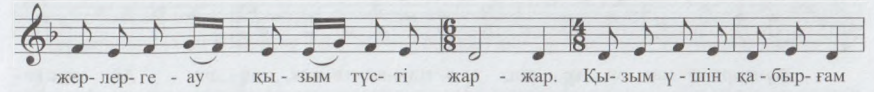
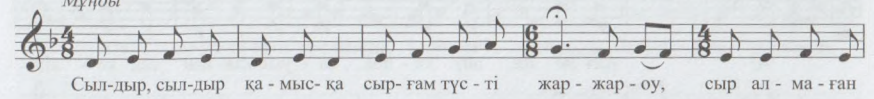
Маңғыстау обл.
орындаған Бұлды
нот. түсірген Ә. Омарова



5 ЖАР - ЖАР

Ташкент обл.
орындаған О. Нурмаханова
нот. түсірген Ә. Омарова

Мұңды

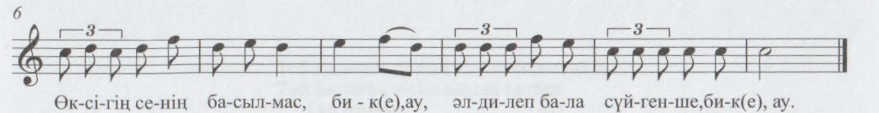
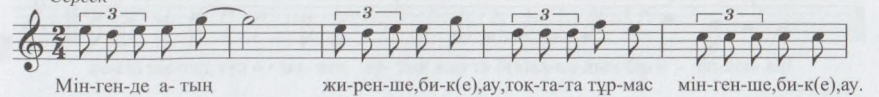


КМФ-18

6 ЖАР - ЖАР
(жігіттер айтатын)

Шығыс Қазақстан обл.
орындаған Ә. Сәменов

Сергек



Жамбыл обл.
орындаган К. Эзербаев

Көңілді, әзілмен

А! Айт ке-лін, айт ке-лін, са-уыс-қан-нан сақ ке-лін.
Жұ-мырт-қа-дан ақ ке-лін, а-т(а)е-не-ге жак, ке-лін. Ай, жас ке-
лін, күт-ты бол-сын із, жо-лын. Ал-дың-ғы түй-ең тар-тын-шак,
арт-кы түй-ең и-тін-шек, тар-тын-шак деп бас-к(а)ур-ма и-тін-шек деп арт-к(а)ур-
ма, ай, жас ке-лін, кай-на-ға-на бір сә-лем!

Қаптың аузы бос тұр деп,
Құрт ұрлама, келіншек.
Өзің жатып, байыңды,
Тұр-тұрлама, келіншек.

Қайырмасы.

Аузы-басың сүйреңдеп,
Өсек айтпа, келіншек.
Тұр, тұр, десе тұрмайтын,
Бола берме еріншек.

Қайырмасы.

Шығыс Қ-н обл.
орындаган Н. Нурискенов

Асықрай

Оу! А-ғы-та-йын са-рын-ды, і-шін-де-гі за-рың-ды. Сый-лап а-та, е-нең-ді,
құр-мет-теп күт-ші жа-рың-ды. Му-ған соң қыз-ды ұ-зат-қан, бұ-рын-нан үл-гі
қа-лын-ды. Ке-лін-шек бо-лып бұр-ке-ніп, ба-сы-на же-лек са-лын-ды.

Мен айтайын жырымды,
Той бар деп елге білді.
Шыққан жерің үлгілі,
Елге де толық ұғұлы.
Тәкәппар болма ешкімге,
Шүйріп сөйлеп мұрынды.
О, қыздан келін болған көп,
Сіздер тұрғай бұрынғы.
Оу, жарамсақ болсаң мақтаншақ,
Өнерің артып үстей ме.
Жаралған соң құл болып,
Біреуге ісің түспей ме,
Ашиды сөзге жанымыз,
Бұл сөзіме наныңыз,
Қызық үшін жиылдық,
Осында келіп бәріміз.

Алматы обл.
орындаган Қ. Қарашев

Кең үнмен

Бас-та де-сең то-йың-ды Ал-жан бас-тар а-хау! Жүй-рік ат төрт а-я-ғын
кө-сіп тас-тар, гүл ө-зің-нен, ар-тық жан та-б(а)ал-ма-дым бір ө-зің-нен-ай!

Той қылғанның иесі мырза болса, ахоу,
Той бастаған кісіге шапан тастар.
Гүл өзіннен,
Отырған күлімсіреп
Мінезіңнен-ай!

Журдек $\text{♩} = 132$ орындаган А. Құлышқылова
нот. түсірген Б. Тұрмагамбетова

1. Ә - уе - лі сөз сөй - ле - йін - ай ақ жа - са - ған, тіл - ме - нен сөй - ле - сін деп қой
жақ жа - са - ған. А - на - дан а - тың қыз боп, қа - ра - ғым, ту - ған - нан соң, А - дай - ға
жұрт жи - на - лып той жа - са - ған. 2. Сән - дік пен жүк ар - тып та а - тақ ал - ған
құ - нан нар - ғ(а)ау, Құ - дай - ым бер - ген дәу - лет жү - ба нар - ғ(а)ай. Ү - йін - де
ақ ба - пам - ның, қа - ра - ғым, ақ - ку е - дің, бү - гін де хал - қың ке - ліп
қау - ма - ла - д(ы)ау, а - дам - ды бір жат ел - ге шы - ға - рар - ғ(а)ай. 3. Ой - ла - саң
о - сы той - ын ай, қа - ра - ғым, бол - ған то - йың, шал - қы - ған ай - дың көл - дей
тол - ған то - йың. Мі - не - ки сәт - ті күн - ге то - йың жа - сап, а - т(а)а - наң ша - қы - рып - т(ы)ау
қыр мен о - йың. 4. Мен е - дім жас ба - сым - нан ей, ат - қа шап - қан, ат шау - ып
бәй - ге ал - ған бо - лад(ы)мақ - тан. Той - ла - рын та - лай қыз - дың бас - та - ған - д(а)ау,

кү - да - лар төр - д(е)о - тыр - ған со - нау ша - пан жап - қан. 5. Жү - зе - д(і)ау
каз бен үй - рек әй, көл і - шін - де, жақ - с(ы)а - дам сөз сөй - лей - ді ғой
топ і - шін - де. Бү - гін - де қар - тай - ған соң жас - қа - на - мыз,
Той бас - тап тай мі - ніп е - дім ғой шір - кін он ү - шім.

Б.200-52

11 ДАУЫС

Алматы обл.
орындаган Б. Молдабаева

Мұңмен

Ер - тең - гі на - маз бе - сін - ді, ай бел - беу - ден тұл - пар ше - шіл - ді ай.
Жай - нап бір жүр - ген боз - да - ғым, ай құб - ла - ға қа - рай кө - сіл - ді ай. Ах!

Мінген бір аттың қасқасы-ай,
Шұбырып ұрар таспасы-ай,
Айрылмаймын деуші едім-ай,
Шыбын бір жанның басқасы-ай.

КӨ-27

12 ЖОҚТАУ
(II түрі)

Қайғылы ♩ = 80

Көкшетау обл.
орындаған Н. Омарова

Ақ тү-йе-ге жүк арт-тым, ау-ма-сын деп бек тарт-тым.
Ар-тың-да қал-ған ба-лаң-д(ы)ау, аз-ба-сын деп кім-г(е)айт-тың?

Ақ түйеге жүк арттым,
Аумасын деп бек тарттым.
Артыңда қалған балаңды,
Азбасын деп кімге айттын?

Есіктің алды беткейлі,
Беткейден жылқың кетпейді.
Жеті қабат жер асты,
Шакырсам даусым жетпейді.

КМФ-38

13 ЖОҚТАУ

Мұңды ♩ = 88

Қызылорда обл.
орындаған А. Кенжебаева

Қа-ра бір беш-пент, ай қы-на м(а)ай, хал-қ(ы)май ме-н(і)ау,сы-на - м(а), ау,
сы-на-ған-ғ(а),ау,сы-нық-пын тың-да - ған-ға, ай, ты-нық-пын! Сон-ша бір жан(нан)
кал - ған бей-ша-ра бол-ған, а - ай, мұң-лық-пын, аһ.

Ақ аркаш бойын жайлармын,
Жағалай бие-ау байлармын.
Артыңда қалған құлынның,
Не боларын-ай ойлармын.
Есіктің алды-ай қызыл жар,
Қырмызы-ай тонның жеңі-ай тар.
Жайнап та жүрген басым, халқым-ай,
Бір көруге-ай болар зар.
Есіктің алды қарағай,
Қабығын алдым тарамай.
Сылап та сипап өсірген
Екі де құлынымның-ай,
Көре алмай барам қызығын.

КМФ-1

14 БӘДІК

Алматы обл.
орындаған Ж. Телсариева

Ба-ра-ды бә-дік ке-тіп, оу, су-са-мыр-ға, оу,
қай-қа-йып жол-да жа-тыр қу қа-быр-ға, ай көш!

Бәдікті құдай оңлап берсе,
Кетейік басын байлап бір тамырға.
Ай, көш!

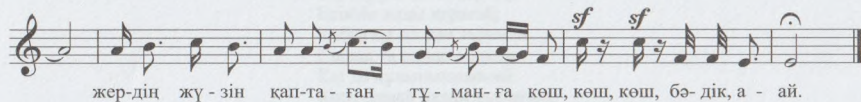
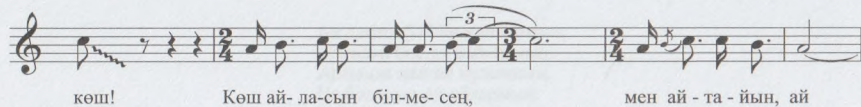
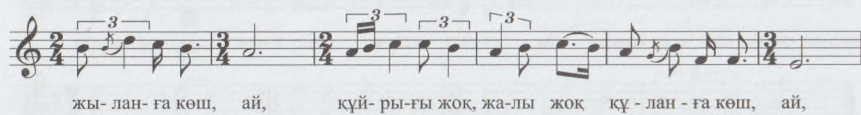
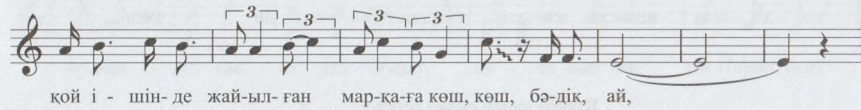
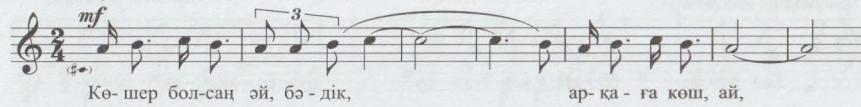
Айтайын, айт деген соң бәдік бастап,
Жылайды жесір қатын балам жас деп.
Бәдіктің ілгергісін іліп тастап,
Қоялық кейінгісін қой айдас деп.
Ай, көш!

Дегенде бәдік десе, бәдік десе,
Жарасар елгірі тон әдіптесе.
Бәдікті көптен айтып көшірелік,
Көңіліне иесінің кәдік келсе.
Ай, көш!

Ендеше бұқпа бәдік, бұқпа бәдік,
Жегенің күндіз-түні жұқпа, бәдік.
Ішіне шұқанақтың түсіп кетіп,
Ойбай, өлдім десе де шықпа, бәдік,
Ай, көш!

КМФ-2

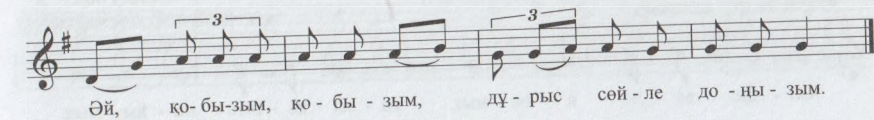
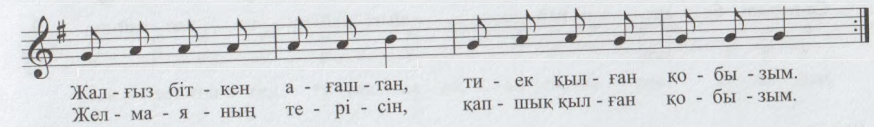
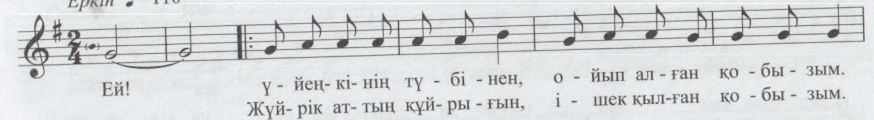
15 БӘДІК II

Қызылорда обл.
орындаған А. КенжебаеваАсықпай $\text{♩} = 88$ 

364

КМФ-8

16 АЙБЕРГЕН БАҚСЫНЫҢ САРЫНЫ

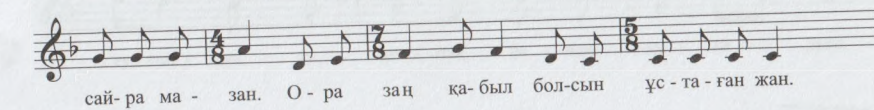
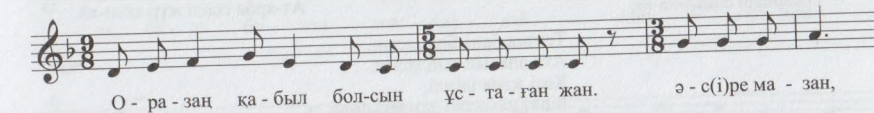
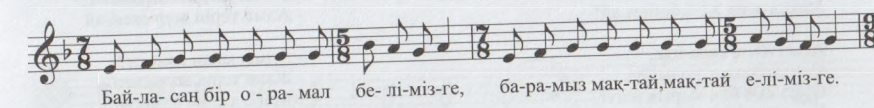
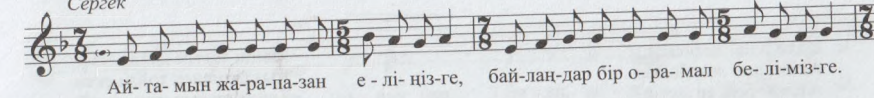
Шығыс Қ-н обл.
орындаған Қ. МусиновЕркін $\text{♩} = 110$ 

КНП-3

17 ЖАРАПАЗАН

Талдықорған обл.
орындаған М. Байсеитова

Сергек



365

К. ә.-2

18 ЖАРАПАЗАН
(Саһар)Көкшетау обл.
орындаған Ү. Махамбетова

Орташа

Са - пар айт - кан ба - ла - лар, ел - ден ел - ді а - ра - лар.
Са - пар - шы ба - ла жат - пай - ды, ай - ту - дан кү - нә тап - пай - ды.

Ж. ә.-3

19 БЕСІК ЖЫРЫ

Жетісу обл.
орындаған Р. Досымжанова

Тербете, бір қалыпты

Әл - ди, әл - ди а - йы - мыз, ко - зы қа - рын ма - йы - мыз.
О - сы ба - ла бол - ма - с(а) - ай, ке - тіп е - ді жа - йы - мыз - ай.

Әлди-әлди ақ бөпем,
Ақ бесікте жат бөпем.
Азамат бол, ер жетіп,
Мақсатыңа жет, бөпем-ай!

Асыл алма қолында,
Қыздар оның жолында.
Отыз қыз бен қырық жігіт,
Үркерлері соңында-ай.

Тентек бала болмасын,
Ата-анасын сыйласын.
Көзі жана ілінді,
Біраз ұйықтап демалсын-ай.

- Менің тәттім қайда екен?
- Қыздарменен тойда екен.
- Тойда не қып жүр екен?
- Алма теріп жүр екен-ай!

- Алмасынан көнеки?
- Жаңа теріп жүр екен.
Көтере алмай алмасын,
Ат-арба іздеп жүр екен-ай.

ҚБАӘМ

20 БЕСІК ЖЫРЫ

орындаған Ү. Диярова
нот. түсірген Б. Тұрмағамбетова

Орташа ♩ = 108

mp
1. Әл - ди әл - ди ақ ба - л(а)ай, ақ ба - ла бе - тің мақ - пал - дай.
Мен - де ғой сен ту - ған - да - ай, ап - пақ ба - лам ку - ан - дым,
mf
Бір а - уыр нәр - се тап - қан - дай. 2. Әл - ди, әл - ди бө - пем - ай ау,
О - ю жа - тыр кө - ке - с(і)ай. Үй ар - тын - да а - пан бар,
Су - ық - қа тоң - саң ша - пан бар. 3. Әл - ди, әл - ди ақ ба - ла - ай,
ақ ба - ла бе - тің мақ - пал - дай. Мен - де ғой сен
ту - ған - да - ау, ап - пақ ба - лам ку - ан - дым,
Бір а - уыр нәр - се тап - қан - дай. Бір а - уыр нәр - се тап - қан - дай.

Б.200-9

21 КӨКМОНШАҚ
(имя девушки - синее ожерелье)

Қайратты. Решительно ♩=112

Ес қа - йы - ғым, е - се гөр, құ - дай ие - кем, қа - йы - ғым - ды оң жол - ға бас -
6
тай гөр, құ - дай ие - кем. Көк - мон - шақ - тай сұ - лу - ды хан - ғ(а)а - па - рып,
11
ал - тын тақ - қа о - ты - рар күн бар - м(а)е - кен, кө - гөй ау, кө - гөй!

ПККН - 14

22 КІМ ҚАЛАЙ ДАУЫСТАЙ БЛЕДІ
(Кто какой голос подает)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

♩=152
Ә - теш ша - қы - ра - ды, е - сек ба - қы - ра - ды, кү -
3
зен ша - қыл - дай - ды, ба - қа ба - қыл - дай - ды.

ПККН - 14

23 АСАУ МӘСТЕК
(Неспокойная кляча)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963г.

Весело. С задором ♩=138

Әй! Ер е - ке - нің бі - лей - ін, еш - кі сой - ып бе - рей - ін. Та - қия ал - сан
7
ең - кей - іп, құ - ла - ма - саң тең - кей - іп, ер - лі - гі - не
11
се - ней - ін, құ - ла - ма - саң тең - кей - іп, ер - лі - гі - не се - ней - ін.

Б.К - 4

24 ЖҰМБАҚ ӨЛЕН

Орындаған Бықыш Қырбаев,
Шығыс Қазақстан обл., 1971ж.

Баяу

Уа!
Ай - та - йын айт де - ге - нін не - ме - н(е)е - кен,
Кө - сіл - ген кө - ме - ке - йің а - қын бол - саң,
6
ай, Мә - ди - не, Ме - ке жо - лы тө - мен е - кен, ай.
ай, кө - тер - ген жер мен көк - ті не - ме - н(е)е - кен, ай.

Б.200-23

25 ЖАР - ЖАР
(кыздар айтагын)Шығыс Қ-н обл.
орындаған Ә. Ақышев
Х.Қанжосеев

Жәй

Ак о - та-уым тік-кен жер, май-дан бол-сын сыл-қым ау, ақ жү-зім-ді кө-рер-

6

ге, ай-нам бол-сын, жүр-тым ау, Қан-ша жақ-сы бол-ған мен қай-(ы)на-та-мыз, сыл-қым

12

ау, қай-ран ме-нің ә-кем-дей, қай-дан бол-сын, жүр-тым ау.

ЖӨ-29

26 АХАУ, ЖАЛҒАН

Баяндай

Айт де-ген-де ө-лең-ді тіл ай-та-ды, қан-дай а-дам ті-лім-нен
Ө-лең айт деп ба-ла-лар қол-қа сал-са, мен айт-па-сам, ө-лең-ді

мін ай-та-ды-ай. А-хау жал-ған, ө-тіп за-ман ба-ра-ды бұл а-дам-нан-ай.
кім ай-та-ды-ай.

Не деп өлең айтайын, қарақтарым,
Құтты болсын, мінеки, талаптарың-ай.
Кейінгіге үлгі болып қала берсін,
Осылайша айтайын қалап бәрін-ай.

Қайырмасы.

ЖӨ-131

27 АЛ, ЖАНЫМ-АЙ

Көтеріңкі көңілмен

Ө-нер де-ген не-ме-не ө-нер-паз-ға-ау, ө-лең тұр-мақ сөз ки-ын,
Кө-те-ре-лік кө-ңіл-ді о-сын-дай-да-ау, кім бар кім жоқ ен-ді-гі,

ал, жа-ным-ай, а-қыл аз-ға-ай. Ал, жа-ным-ай,
ал, жа-ным-ай, ке-лер жаз-ға-ай.

а-ман е-сен бол-с(а)е-кен мал-жа-ның-ай.

Қонған жері елімнің ой болса екен-ау,
Ойды қаптай жайылған, ал, жаным-ай,
қой болса екен-ай.
Сұрайтыным тағдырдан, ауылында-ай,
Күнде осындай бас қосар, ал, жаным-ай,
той болса екен-ай.

Қайырмасы.

Ж. ә.-114

28 БҰЛБҰЛ ҚҰСЫМ-АЙ

Сабырмен

Ба-ба-сы-н(а)ай, ау, ен-де-ш(е)-ай, оу, ба-ба-сы-н(а)ай, ау, бал құ-йып-т(ы)ай ау,

а-тан мес, са-ба-сы-н(а)ай, ау. До-сым е-мес-ау, дұш-па-ным, оу,

то-лып о-тыр-ай, қал-дыр-ма-ған, оу, дұш-пан-ның та-ба-сы-н(а)-ай, оу.

Бұл-бұл құ-сым-ай, "бол-са, бол-сын-ай", дей сал-шы құр-бың ү-шін-ай.

Жасыл алма, ай, ендеше, ай, жасыл алма-ай,
Жақсы сырын жақсыдан жасырар ма-ай.
Мына сөзің-ай шын болса, ай, жан жолдасым, ай,
Жақсы тұрып-ай жаманды қасына алма-ай.

Қайырмасы:
Ойхой, бөпем-ай,
Ойқастамай-ай,
Жөніңе келсең екен-ай.

Баяу

Ау - ым кө - шіп ба - ра - ды бел - ден а - сып бел - ден ас - қан бұлт - пе -
нен а - ра - ла - сып - ай. А - лыс ау - лың кет - кен - де ей қа -
ра - ғым Ақ қа - ғаз - бен жү - ре - лік а - ман - да - сып - ай. Қа - ра
кө - зім. Бар м(а)е - сің - де ке - ше - гі айт - қан сө - зің - ай.

Ауылым көшіп барады лай көлге,
Шағи мешпет жарасар қынай белге-ай.
Ауылым алыс кеткенде қара көзім,
Көз жасыңды көл қылып жылай көрме-ай.

Қайырмасы.

Орташа екпінмен

Қа - лам а - лып хат жаз - дым, сіз - ге та - ман, бір хат жі - бер
Тездете, қайырмасы:
ке - шік - пей сі - рә ма - ған ай. Қыз - дар - да да қыз - дар бар, жа - рыл - ма - ған
Жәйлата
қа - уын - дай, жі - гіт - тер - де, жі - гіт бар, ба - зар тон - ның ба - уын - дай. Гүл - гүл жай -
нап, күл - сен ой - нап, қыз боз - ба - ла ша - ғың - дай.

Қалам алып, хат жаздым, мейіраным,
Сенсіз жерде болмайды менің сәнім.

Қайырмасы:

Отыз тісін аузыңда меруерттей,
Бес жасымнан мен болдым ғашық дертт(i)-ай.

Қайырмасы:

Ғашық болдым бес жастан, жана жеттім,
Дәуітұлы бұрынғы Жүсіпбектей.

Қайырмасы.

Көңілді ♩ = 130

Ер - те мен ау - зым шай - дым [ай], тұз ау ме нен [ай],
Жу - дыр - дым ак кү - рең - кең [ай] мүз - [ау] ме - нен [ай].
Ай - ка - сып қыз күр - бы - мен [ай], жүр - ге - нім - де [ай].
Жең - ге - сі тау - ып ал - ды [ай] і - з(і)[ау] ме - нен [ай].
[А - ей] і - з(і)[ау] ме - нен, [а - ей] і - з(і)[ау] ме - нен - [ай].

Астымда бір бурам бар күркілдеген,
Өзі май, өзі семіз іркілдеген.
Қыздар-ай, жігіт алсаң, мені алшы,
Өзім жас, өзім бойдақ дінкілдеген.

Кигенім аяғымә мәсім тағы,
Өлеңнен жаңылғаным жасытады.
Өлеңді жаңылсам да тауып айтқан
Сүйегім қазан аттай асыл тағы.

Ай-на-ла - йын қа-ра-ғым а-сыл а - йым, мі-не-зім - д(і)ай не-сі-не
Ра-сын- мен - көң-лің-ді бер-сең ма - ған, ба-ла қаз - дай жем бе-ріп
жа-сы-ра - йын Ақ Ай - ша. Мін-ген а-тым то-р(ы)а-ла, жал- та- ра-ды ко-ян - дай.
а - сы-ра - йын, Ақ Ай- ша.
А-яң-да, сәу - лем, а - яң - да, а - яң - да - май а - ян - бай.

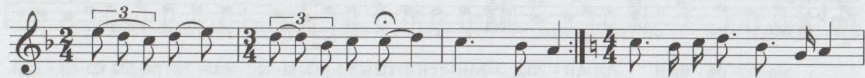
Сен қалайсың, қарағым, мен дегенде,
Ұшар қанат менде жоқ сен дегенде.
Тигізетін құрбыңа пайдаң бар ма,
Күндіз-түні сені ойлап шөлдегенде, Ақ Айша.

Қайырмасы.

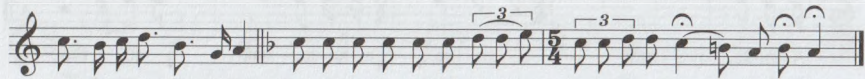
нот. түсірген Г. Мурзагалиева



Ай-на - ла-йын кө - зің - нен жау - таң - да - ған, сен-дей бо-лып дү-ние-де
Сырт-қа шық-пай жи - ы - лып іш - те жа - тыр, кү-пи-я сыр ө - зі-ңе



а-лу-ай ау жан ту-ма-ған, Айт - жан - ау. ай-на-ла-йын ға-шы-ғым
қал - қа- тай ай - тыл ма- ған, Айт - жан - ау.



ар-тық ту-ған а-сы-лым, жан-ған жү-рек ба-сы - лып қо-сыл-са е - д(і)ау нә-сі-бің.

Бір жұлдыз бар аспанда ай көзіндей,
Алтын айдар, жарқын жүз қалқатай мен де өзіңдей,
Айтжан-ау.

Айтжан деген атыңнан айналайын,
Таба қылма дұшпанға, қалқатай, көзіңе ілмей,
Айтжан-ау.

Қайырмасы.

Условные обозначения (нотные сборники)

- АӨМФ – Ақжайық өңірінің музыкалық фольклоры III-томдық. I-том. (Қаратөбе, Сырым аудандары) – Алматы, 2005.
- Б.200 – Бекхожина Т. 200 казахских песен. – А., 1972.
- Б.Қ – Бекхожина Т. Қазына (музыкалы-этнографиялық жинақ).-Алматы: «Жалын» баспасы, 1979.
- ЖӘ (Ж.ә.) – Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – Алматы, 1988
- КӘ (К.ә.) – Көкшетау әуендері /Құраст. Г.Байтенова. – А., 1993.
- КМФ – Казахский музыкальный фольклор: музыкально-этнографический сборник /Отв. Ред. Б. Г.Ерзакович. – А., 1982.
- КНП – Темирбекова К. Казахские народные песни. – А., 1975.
- ҚБАӘМ – Тұрмағамбетова Б. Ж. Қазақтың Батыс аймағының ән мәдениеті: Монография. – Алматы, 2009.
- МКХӘ – Монғолия қазақтарының халық әндері. – Баян-Өлгий, 1983.
- ПККН – Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата, 1966.

Устойчивые формы (собрания)
А.О.М.
В.И.П.
С.М.К.
Л.С.В.
М.Н.Д.
И.А.С.
К.В.Т.
Н.П.Р.
О.Л.З.
П.Я.Ф.
Р.М.Х.
С.А.В.
Т.К.С.
У.В.П.
Ф.И.С.
Х.М.Д.
Ц.А.В.
Ч.В.П.
Ш.А.С.
Щ.М.Д.
Ъ.В.П.
Ы.А.С.
Э.М.Д.
Ю.В.П.
Я.А.С.

Устойчивые формы (собрания)
А.О.М.
В.И.П.
С.М.К.
Л.С.В.
М.Н.Д.
И.А.С.
К.В.Т.
Н.П.Р.
О.Л.З.
П.Я.Ф.
Р.М.Х.
С.А.В.
Т.К.С.
У.В.П.
Ф.И.С.
Х.М.Д.
Ц.А.В.
Ч.В.П.
Ш.А.С.
Щ.М.Д.
Ъ.В.П.
Ы.А.С.
Э.М.Д.
Ю.В.П.
Я.А.С.



Басуға 18.10.2020 ж. қол қойылды. Таралымы 500 дана.
Шартты баспа табағы 23,75. Пішімі 60x84 1/16.
ИП «Волкова Е.В.» баспаханасында басылып шығарылды.
Алматы қаласы, Райымбек даң., 212/1.

Подписано в печать 18.10.2020 г. Тираж 500 экз.
Формат изд. 60x84/16. Объем 23,75 усл. печ. л.
Отпечатано в типографии ИП «Волкова Е.В.»
г. Алматы, пр. Райымбека 212/1. Тел.: 330-03-12, 330-03-13

