



Научная статья / Scientific article
МРПТИ / IRSTI 13.09, 13.11



<https://doi.org/10.32523/3080-1281-2025-153-4-173-198>

ASH, DOMBRA, AND THE WORD: THE NOVEL AS A CHRONICLE OF A FADING TRADITION

Raushan JUMANIYAZOVA ✉ 

Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan

✉ raushanjumaniyazova@gmail.com

Abstract. The article analyses Talasbek Asemkulov's novel as a musical archive, an ethnographic text, and a form of aesthetic memory. Its novelty lies in a cross-disciplinary model of verbal-musical hermeneutics that aligns descriptive episodes, technical terminology and figurative metaphors with modal-rhythmic formulae, articulatory technique, and modal-rhythmic models of Kazakhstan's traditional music. The material is organised on three levels: (1) textual identification of musically salient markers in the prose; (2) their mapping onto the intonational and metrorhythmic patterns of the dombra idiom; (3) hypothesis testing through comparative analysis of variants and schools, including areal-stylistic distinctions. The study formalises a «novel-as-archive» reading protocol with operational units (narrative cue – intonational gesture – performance decision), proposes a typology of textual indicators for technique and mode-rhythm, introduces, for the first time, a comparative commentary on vanishing practices documented in prose, and sets out applied pathways for reconstruction and pedagogy. Case analyses show that «the word» fixes outlines of form, the character of sound production, and timbral dramaturgy, while refining genre-stylistic attributions. The analysis yields new data added to the corpus of knowledge on Kazakh traditional music. Among the conclusions, a new perspective emerges for the humanities: the formation of historically informed performance (HIP) and the possibility of reconstructing lost elements of musical memory without compromising authenticity.

Keywords: Talasbek Asemkulov; historically informed performance (HIP); musical hermeneutics; traditional music; dombra; küy (kui); ethnographic text; aesthetic memory; performance reconstruction

For citation:

Jumaniyazova R. Ash, dombra, and the word: the novel as a chronicle of a fading tradition // *Jete – Journal of Philosophy, Religious and Cultural Studies*. – 2025. – Vol. 153. – No. 4. – P. 173-198. <https://doi.org/10.32523/3080-1281-2025-153-4-173-198>

КҮЛ, ДОМБЫРА ЖӘНЕ СӨЗ: ЖОҒАЛЫП БАРА ЖАТҚАН ДӘСТҮРДІҢ ШЕЖІРЕСІ РЕТІНДЕГІ РОМАН

Раушан ЖҰМАНИЯЗОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы, Қазақстан

ПЕПЕЛ, ДОМБРА И СЛОВО: РОМАН КАК ХРОНИКА ИСЧЕЗАЮЩЕЙ ТРАДИЦИИ

Раушан ДЖУМАНИЯЗОВА

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматы, Казахстан

Аңдатпа. Мақалада Таласбек Әсемқұловтың романы музыкалық архив, этнографиялық мәтін және эстетикалық жадының формасы ретінде талданады. Жұмыстың жаңалығы вербалды-музыкалық герменевтиканың пәнаралық үлгісін жасауында: романның сипаттамалық эпизодтары, терминологиясы мен бейнелі метафоралары Қазақстанның дәстүрлі музыкасына тән лад-ырғақтық формулалармен, штрих техникасымен және лад-ырғақтық модельдерімен салыстырылып/сәйкестендіріліп қарастырылады. Материал үш деңгейде ұйымдастырылған: (1) прозадағы музыкалық маңызы бар маркерлерді мәтінтанымдық тұрғыдан айқындау; (2) оларды домбыралық жазбаның интонациялық және метроритмдік үлгілеріне картау; (3) гипотезаларды нұсқалар мен мектептерді (ареалдық-стильдік айырмашылықтарды) салыстырмалы талдау арқылы тексеру. Зерттеуде «роман – архив ретінде» оқу хаттамасы операциялық бірліктерімен (сюжеттік маркер – интонациялық қимыл – орындаушылық шешім) біріздендірілді, техника мен лад-ырғақ көрсеткіштерінің мәтіндік типологиясы ұсынылды, прозада бекітілген жоғалып бара жатқан практикаларға салыстырмалы түсіндірме алғаш рет енгізілді, сондай-ақ реконструкция мен оқытуға қатысты қолданбалы нәтижелер көрсетілді. Нақты мысалдарда сөздің форма контурларын, дыбыс шығару сипатын және тембрлік драматургияны бекітетіні, сондай-ақ жанрлық-стильдік атрибуцияларды нақтылауға көмектесетіні дәлелденеді. Талдау дәстүрлі қазақ музыкасы туралы қазіргі білім корпусына енгізілетін бірқатар жаңа деректерді айқындайды. Қорытындылар гуманитарлық білім үшін жаңа перспектива ашады: тарихи тұрғыдан ақпараттандырылған орындаушылықты (HIP) қалыптастыру және музыкалық жадының жоғалған элементтерін аутенттілікті бұзбай реконструкциялау мүмкіндігі. **Түйін сөздер:** Таласбек Әсемқұлов; тарихи тұрғыдан ақпараттандырылған орындаушылық (HIP); музыкалық герменевтика; дәстүрлі музыкасы; домбыра; күй; этнографиялық мәтін; эстетикалық жады; орындаушылық реконструкциясы

Аннотация. В статье анализируется роман Таласбека Асемкулова как музыкальный архив, этнографический текст и как форма эстетической памяти. Новизна работы состоит в разработке междисциплинарной модели вербально-музыкальной герменевтики: сопоставляются описательные эпизоды романа, терминология и образные метафоры с ладо-ритмическими формулами, штриховой техникой и ладо-ритмическими моделями традиционной музыки Казахстана. Материал организован на трех уровнях: (1) текстологическое выделение музыкально значимых маркеров в прозе; (2) их картирование на интонационные и метроритмические паттерны домбрового письма; (3) проверка гипотез через сравнительный анализ вариантов и школ (включая ареально-стилевые различия). В работе последовательно формализован протокол чтения «роман-как-архив» с операциональными единицами (сюжетный маркер – интонационный жест – исполнительское решение), предложена типология текстовых индикаторов техники и ладо-ритмики, впервые введен сопоставительный комментарий к исчезающим практикам, фиксируемым в прозе, а также показаны прикладные выходы в область реконструкции и обучения. На конкретных примерах продемонстрировано, что «слово» фиксирует контуры формы, характер звукоизвлечения и тембровой драматургии, а также помогает уточнять жанрово-стилевые атрибуции. Анализ выявляет ряд новых данных, которые вводятся в корпус современных знаний о традиционной казахской музыке. Среди выводов закономерно открывается новая перспектива для гуманитарного знания – формирование исторически информированного исполнительства (HIP), возможность реконструкции утраченных элементов музыкальной памяти без нарушения аутентичности.

Ключевые слова: Таласбек Асемкулов; исторически информированное исполнительство (HIP); музыкальная герменевтика; традиционная музыка; домбра; күй; этнографический текст; эстетическая память; реконструкция исполнительства

Для цитирования:

Джуманиязова Р. Пепел, домбра и слово: роман как хроника исчезающей традиции // *Jete – Journal of Philosophy, Religious and Cultural Studies*. – 2025. – Vol. 153. – No. 4. – С. 173-198. <https://doi.org/10.32523/3080-1281-2025-153-4-173-198>.

Введение

В эпоху, когда устные культуры трансформируются и стираются быстрее, чем бумага успевает их зафиксировать, роман Таласбека Асемкулова «Талтұс» выступает как акт культурной архивации, свидетельство и спасение уникальной музыкальной цивилизации. С одной стороны, «Талтұс» – это яркое художественное произведение, с другой – этнографический документ, звуковая реконструкция. Книга, написанная музыкантом и күйши, становится тем, что Михаэль Ротберг называет *multidirectional memory* (множественной памятью), в которой личная, коллективная и художественная память сосуществуют и дополняют друг друга (Rothberg, 2009).

Казахская традиционная музыка, как и сама структура степной культуры, на протяжении веков передавалась из рук в руки, из уст в уста, из пальцев в пальцы, и потому передача традиции через роман требует особого доверия к автору как носителю звукового опыта. Такое доверие заслуживает Таласбек Асемкулов, который был не только носителем и экспертом традиции, но человеком, лично вернувшим в живую практику десятки утерянных кюев.

Роман «Талтұс» – это *non-fiction*, замаскированный под *fiction*, своего рода "письмо на пепле", которое констатирует жизнь и, увы, растворение традиции, но (!) оно предлагает и форму его преодоления. В этом смысле роман сродни работам В.Г. Зебальда (Sebald, 2001), где вымышленный нарратив становится способом архивировать исчезающую культурную ткань Европы, или Пастернаку, чье повествование в «Докторе Живаго» восстанавливает «внутреннюю историю» страны, игнорируемую официальным дискурсом. Асемкулов делает то же, но на другом языке, языке домбры, устной памяти и кочевой культуры. Как и Клод Леви-Стросс в «Печальные тропики» (*Tristes Tropiques*, 1955), он ведет хронику исчезающей культуры с позиции "внутреннего этнографа"/ участника/свидетеля/носителя.

Мое знакомство с Таласбеком началось в консерваторские годы. Тогда он работал в фольклорной лаборатории и был фигурой, к которой тянулись все: не потому, что он преподавал, а потому что знал больше, точнее и глубже многих. Студенты и преподаватели, профессора и просто музыканты приходили поговорить (потому что каждый разговор нес горы информации) или выучить күй (потому что, кроме него, их никто не знал). Позже, когда я писала диссертацию, общение переросло в дружбу. И все, что делал Таласбек Асемкулов, – от игры на домбре до споров или философских комментариев к структуре кюя, – становилось вдохновением, триггером, небанальным знанием и приглашением к дискуссии одновременно. Таласбек был воплощением и хранителем культуры, чья жизнь и есть инкарнация этой самой исчезающей традиции. Поэтому закономерно, что второе измерение «Талтұс» – это уникальный архив живого знания. Более того, позволим себе предположение, что этот автобиографический роман проявляет изначально существовавшую готовность Т. Асемкулова к своей трагической и прекрасной жизни. В романе, переведенном на английский язык Shelley Fairweather-Vega,

а на русский – Зирой Наурызбай, есть строки: «Өнерді сор ғана көтереді деген. Баламның мандайының соры бес елі, тағдырыңды қоса қалсаң, осы есіңде болсын дегені ғой» (Асемкулов, 2020). Это “несчастье в 5 пальцев толщиной” определило чувствительность и чувственность, глубину и настоящесть Таласбека во всех ипостасях – как музыканта, писателя, ученого, драматурга, мастера по изготовлению домбры.

С точки зрения гуманитарного знания роман Т. Асемкулова является многослойным, многоликим текстом. Роман ценен красивой, хирургически выверенной и достоверной историей, в первую очередь, но еще – уникальной информацией об истории, культуре и музыке казахов, которая бриллиантовой россыпью переливается на страницах романа. Поэтому произведение может рассматриваться как:

1. музыкальный архив (в который встроены кюи, термины, легенды, способы игры, структура ладов);
2. этнографический текст, фиксирующий исчезающие практики и мышление, жанры и традиции;
3. форма эстетической памяти, в которой слово сохраняет звук;
4. документальное и психологическое исследование «исторических травм первой половины XX века» (Наурзбаева, 2021);
5. блестящее художественное произведение.

В контексте настоящей работы для нас приоритетны три первые характеристики, которые исследуются на материале романа и что сопоставимо с глобальной практикой «романов-архивов». Повествование в романе, связанное с казахской музыкой, материализует две важные функции:

- а) архивирующую, с фиксацией имен, атрибуции, связей (родословные кюйши, стилевые противопоставления и т.д.), формируя «карту» убывающего репертуара;
- б) герменевтическую, с описанием, как это должно было звучать (через использование традиционных терминов, названий темпов, штрихов, «узлов» формы, аффектов и ладовых ходов).

Кюй между жизнью и утратой: судьбы несохранившихся кюев

Устная традиция, при всех преимуществах и уникальных характеристиках, неединожды описанных в работах казахстанских музыковедов, имеет серьезный, естественный и трагический минус – часть музыки теряется. Таласбек приравнивает утрату даже одного кюя к гибели целой цивилизации. Такая гипербола имеет основания, так как вместе с забытым кюем традиция теряет специфические штрихи, конкретные ладовые нормы и формообразующие структуры, философские и художественные концепты, информацию и опыт. Апеллируя к Витгенштейну, исчезновение кюя можно сопоставить с выпадением фрагмента мира, ведь «границы языка суть границы мира» (Wittgenstein, 2001, *Tractatus* 5.6). То есть мы утрачиваем не просто текст, а возможность указать на него как на живой смысл, традиция перестает его удерживать, и он выходит за пределы художественной и музыкальной практики. В романе упоминаются кюи, о существовании которых многие даже не знали: кюи *Барақа* (в том числе, кюй «Арман»), кюи *Абылай хана* (в том числе, кюй «Шайкалма»), кюи *Шал Қазақ* (в том числе, кюй «Қалмақ би»).

В устной памяти казахов имена *Барақа* и *Аблая* – не просто «исторические метки», а действующие узлы музыкально-нарративной традиции: именно на них

«схлопываются» сюжеты кюя и биографические мотивы, задавая исследованиям смысловые, хронологические, и стилистические ориентиры. *Абылай* – ключевая фигура политической консолидации, истории казахов и сопротивления джунгарам. Вокруг его имени сложился обширный корпус кюев, легенд, преданий, исследований. Так, в казахской прессе и массовой практике упоминаются кюи, приписываемые самому *Абылаю* (напр. «*Шаңды жорық*», «*Ақ толқын*», «*Ала байрақ*», др.), а также кюи его окружения, описывающие события и реалии его истории. То есть традиция воспринимала *Абылая* не только как адресата и героя кюев, но и как кюйши. Под именем *Барақ* в казахской памяти присутствуют несколько исторических фигур, но в нашем случае релевантна линия «найман *Барақ батыр*» XVIII века, соотносимая с кругом *Абылай хана* и войнами против джунгар. Мемориальные и локально-исторические материалы характеризуют *Барақа* как активного участника освободительных походов середины XVIII века и одного из проверенных военачальников *Абылая*, соответствующая топонимика и памятные места фиксируются в Северном Казахстане (ныне Костанайская обл.).

В романе фиксируется несколько ключевых свидетельств. Во-первых, сообщается, что «*Аблай-хан и сам был домбристом*», при этом исполняется кюй, который «он сочинил, когда был близок к победе...». Исполнительское описание подчеркивает резкую, «ружейную» артикуляцию и сходство фактуры «со старыми калмыцкими кюями» – важный штрих для реконструкции пограничного (казахско-ойратского) культурного обмена. Во-вторых, линия придворного патронажа конкретизируется через эпизод с тулпаром *Алмажаем*: *Байжігіт* сочиняет кюй «*Алмажай*» в ответ на ханский вызов «изобразить бег коня в кюе», что документирует механизм рождения программной ритмики («скачка») в кругу *Абылая*. Наконец, о султанине *Барақе* сказано как о предводителе с трагической судьбой: «*Султан Барақ по прозвищу Сивогривый... не желая подчиниться ни русским, ни китайцам... был отравлен... Перед смертью... сыграл кюй «Арман» – «Недостижимая мечта»*» (Асемкулов, 2020). Все три мотива – «домбрист-хан», «*Алмажай*», «*Арман*» – выступают источниками «якорями»: они связывают конкретные кюй-аңыз с реальными историческими фигурами и одновременно открывают путь к проверке гипотез о воинском происхождении программных моделей казахской инструментальной музыки. Фиксация высокого ханского авторства кюя – еще один шаг к пониманию, как военный и политический опыт переводился в философский, эстетический и художественный концепт, кодифицировался в устойчивые ритмоформулы, которые потом мигрировали по школам.

Исторически оправданно и вполне в духе традиции представлен в романе эпизод с отравлением *Барақа*. Мотив «рокового дара» (*poisoned garment*) широко засвидетельствован в классических корпусах и фольклорных указателях. Достаточно вспомнить отравленное одеяние Несса в «Трахинянках» Софокла и отравленные платья с диадемой, которые Медея посылает Креусе в «Медее» Еврипида. Типологическое описание мотива присутствует и в классическом шеститомном справочном издании «*Motif-Index of Folk-Literature*» фольклориста Стита Томпсона (Thompson, 1955-1958). На этом фоне описанный эпизод в «*Талтүс*» типологически соотносится с архаической моделью передачи угрозы через дар, не будучи ее «прямой калькой». Функция этого мотива – маркировать смерть под обряд или обыденность, противопоставляя ее честной достойной и благородной гибели. Поэтому эпизод с «ядом в обуви» о *Барақе* в романе можно считать осознанной апелляцией к глобальному международному литературному

и историческому контексту, которыми Таласбек Асемкулов блестяще владел. Анализ романа предлагает ключи и к поиску ранних интонационно-ритмических формул, кодирующих тему утраты и невоплощенности.

С *Шал Қазақ* все еще интереснее. Сам Таласбек, будучи учеником своего деда Жүнісбая Стамбаева, продолжает преемственную линию: *Байжігіт – Қызыл Мойын Қуандық – Тәттімбет – Кенжебай – Бодау мен Қызай – Жүнісбай Стамбаев*. Это из известных открытых источников. В романе Таласбек идет дальше: «учителем *Байжігіта* был чингизид Сары-Нияз. А теперь расскажу об учителе Сары-Нияза. Это был күйши по имени *Шал Қазақ*» (Асемкулов, 2020). Жизненный и исполнительский профиль *Байжігіта* устойчиво локализуется в XVIII столетии, включая связь с ханским окружением *Абылая*, а значит логично помещать «учительский слой» (условно поколение *Шал Қазақ*) на столетие раньше. Такая ступенчатая атрибуция согласуется с корпусом сведений о *Байжігіте* как представителе восточно-казахстанской домбровой традиции XVIII века.

Музыковедческая ценность такой локализации двояка и абсолютно идентичная сведениям о кюях *Абылая* и *Барақа*:

- она задает *terminus ante quem* (крайнюю дату, не позднее которой мог сложиться данный комплекс формульных оборотов и ладовых опор шертпе-кюя);
- позволяет развить гипотезу Т. Асемкулова о батырском происхождении казахской профессиональной музыки, о творчестве воинской касты (Джуманиязова, 2011).

В этой рамке эпизод о *Шал Қазақ* из романа приобретает источниковедческую релевантность не только как «литературная иллюстрация», а скорее как концентрат устойчивых кодов традиции: герой описан как батыр, действующий с военной хитростью (облачился по-калмыцки, проник на вражескую территорию, угнал табун), после чего, следуя обычаю публичного свидетельствования¹, останавливает табун и входит в калмыцкий аул на многолюдный праздник, садится и «рассказывает случившееся кюем» на домбре. Узнавание героя по игре («*Этот казах убил нашего джигита*») ведет к пленению, а коллективное оплакивание запускает горестный круговой танец с «руками на плечах». Здесь значим набор показательных маркеров: маскировка и конь/табун (источники конно-ритмических формул), публичное проигрывание события (функция кюя как сообщения и «суда», что семантически коррелирует с названием «*Қалмақ би*»), известный архетипичный сюжет узнавания героя по игре, а также интереснейшее и редкое свидетельство танцевальной культуры и танцевальной лексики траура.

Семиотика названия «*Қалмақ би*» укладывается в хорошо описанный эпический код, где «*қалмақ*» выступает типологическим образом врага в казахских и киргизских сказаниях. Этот код активен именно в период длительных ойрато-казахских войн XVII-XVIII вв. Следовательно, само наличие такого названия у кюя, атрибутируемого *Шал Қазақ*, является косвенным, но весомым аргументом в пользу «пограничной» тематизации и ранней датировки слоя. Упоминание кюя «*Қалмақ би*», как литературная фиксация в романе, подтверждает живучесть этой атрибуции в культурной памяти. В дальнейшем для строгой верификации информации необходима опора на полевой материал (варианты названия, преданий), сравнительный анализ ритмоформул и локальной ладовой нормы *шертпе*, соотношение их с исторической хроникой 1680–1720-х годов², а это – новые перспективы для музыкознания. Кроме того, обозначенная

¹В романе указывается: «В те времена люди по обычаю должны были сообщить о сделанном». (Асемкулов, 2020).

²Например, с применением методического опыта исследований «күй-аңыз» в работах о шертпе-традиции.

старшинная позиция *Шал-Казаха* по отношению к *Байжігіту* выстраивает генеалогию яркой исполнительской школы и повышает точность реконструкции репертуарных «дорог».

Методически важно, что роман показывает кюй как форму публичного сообщения и «суда» сразу на трех примерах: ханский вызов и ответ *Байжігіта* «изобразить бег Алмажая» (эпизод прямо проговаривает задачу программной имитации скачки), предсмертная реплика *Барақа* кюем «Арман» как артикулированное перед людьми признание несвершившегося политического замысла и уход «не на поле боя, а через обман», а также сценка с *Шал Қазақ*, где герой, по обычаю публичного свидетельства, сам входит в калмыцкий аул, «садится и рассказывает случившееся кюем». Все три эпизода наглядно фиксируют адресность смысла, ритуализированную обстановку исполнения и ожидание «сюжетного» прослушивания. Упомянутые в этих эпизодах кюи утрачены, но мы теперь имеем информацию о них и вероятность их реконструкции.

Традиционная теория музыки

Уникальность Таласбека Асемкулова как хранителя традиции связана и с большим корпусом знаний о традиционной теории музыки, чему были посвящены и его собственные исследования, и работы его коллег (в том числе, фундаментальная книга А. Есенулы «Кюй - послание Всевышнего»). Идея существования целостной и системной традиционной теории казахской музыки до сих пор вызывает скептицизм у научного и музыкального сообщества, прежде всего в силу ее неполной фиксации. Между тем система практических знаний, передаваемых от учителя к ученику, формирует целостную концептуальную модель, в которой звук, форма и жест формируют единое смысловое пространство. В отличие от европейской академической системы, где музыкальная теория строится на абстракциях (нотная запись, гармония, полифония), казахская традиционная теория опирается на опыт, «вшитый» в телесные движения и акустическую память. Лады, строи, штрихи и даже жанры здесь определяются через образы, ритуальные ассоциации и «истории» отдельных приемов. Часть этих знаний содержится в романе «Талтұс» как ткань живого нарратива. Термины, описывающие технические детали, встроены в сюжет так, что они сохраняют свою первоначальную связь с контекстом – будь то состязание кюйши, мастер-класс старого домбриста или воспоминание о легендарных музыкантах. Тем самым «Талтұс» фиксирует в письменной форме то, что в этнографии называют *embodied knowledge*³ – знание, неотделимое от физического действия (Baily, 2001; Connerton, 1989).

Какие фрагменты романа можно отнести к корпусу знаний о традиционной теории музыки? Как минимум, обнаруживаются сведения, связанные с настройкой домбры, ладами, формообразованием, исполнительскими приемами и жанрами.

³ *Embodied knowledge* – это форма знания, которая существует в прямой взаимосвязи с телесным опытом и закреплена в жестах, движениях, позах, ритмах и моторных навыках, формируемых в процессе практики. Оно не может быть полностью передано через абстрактное описание или текст, поскольку является неотделимой частью физического действия и сенсорного восприятия. В этномузыкологии это понятие использует, например, Джон Бейли и Пол Коннертон. Бейли подчеркивает важность практики в качестве способа углубленного понимания традиционной музыки. Он пишет, что опыт исполнения становится формой *embodied knowledge*, к которому невозможно прийти исключительно через словесное описание (Baily, 2001). Коннертон же вводит понятие *embodied memory* как одну из двух форм коллективной памяти, наряду с письменной. Он объясняет, что «ritual performances» и «bodily practices» являются носителями памяти, закрепленной в теле (Connerton, 1989).

Исторически домбра существовала в различных формах и настройках, таких, как «*тұмар домбыра*», «*үш ішекті домбыра*», «*әмбебап домбыра*», «*торсық домбыра*» («*қалақ домбыра*»), «*шіңкілдек домбыра*» (детская домбра) и другие (более 20 видов домбры), что обеспечивало широкий спектр звуковых и исполнительских возможностей. Эти музыкальные инструменты могли иметь 9, 12 или 14 ладов. Однако стандартизация инструмента привела к упрощению его настройки, ограничив репертуар определенными строями. Например, из пяти традиционных строев, известных в казахской культуре, – «*тел бұрау*», «*шалыс бұрау*», «*қалыс бұрау*», «*оң бұрау*» и «*теріс бұрау*» – сегодня активно используются только два, что значительно сократило разнообразие звуковых возможностей. Унифицирован был также и сам корпус, и количество ладов, доведенное до 19-ти на всех инструментах. В романе Таласбек описывает три традиционные настройки: «*Ең әуелі домбыраның құлағын босатып тастайсың. Соны бұрап үйренеді. Оң бұрау, теріс бұрау, үш ішекті домбырадан мына қос ішектіге көшкен шалыс бұрау деген болады*» (Асемкулов, 2020). За литературным текстом скрываются конкретные интервальные соотношения – кварта, квинта и большая секунда, – но в традиции они воспринимаются не как математические формулы, а как типы акустического пространства.

Таблица 1. Исторические строи домбры

Каз. термин (бұрау)	Бытовое определение	Интервал	Комментарий
тел бұрау	«сдвоенный»/унисон	прима (унисон)	редкий в сольной практике; подчеркивает тембровую монофонию
шалыс бұрау	«косой»/смещенный	б 2, большая секунда	в романе «шалыс» описан как заимствованный от 3-струнной, важный мост между типами
қалыс бұрау	«отстоящий»	б 3, большая терция	исторически встречается в шертпе-традиции; сегодня редок
оң бұрау	«правый/прямой»	ч 4, чистая кварта	один из двух основных современных строев
теріс бұрау	«обратный»	ч 5, чистая квинта	второй основной современный строй

Если в европейской музыке строй является техническим параметром, обеспечивающим унификацию звучания, то в казахской, по мнению Таласбека Асемкулова, это еще и кодировка эмоционального и жанрового содержания. Как отмечал А. Сейдимбек (Сейдімбек, 2002), изменение строя может менять восприятие одного и того же кюя, превращая его из торжественного в интимный.

Тема ладовой системы в казахской музыке до сих пор остается самой сложной задачей, которую не решают прогрессивные исследования. Главная трудность в том, что слово «*лад*»/*mode/maqām/rāga/dastgāh* – не унифицированное понятие, а, скорее, зонтичный термин для разных культурных и исторических конструкций. В большинстве

традиций лад объединяет совокупность признаков: интонационные нормы (вплоть до микроинтервалов), опорные ступени, устойчивые обороты, мелодические формулы, жест артикуляции, регистровые зоны, типовые кадансы, даже темпоритм и аффект. Поэтому «перевод» модальности на язык одной лишь шкалы ступеней почти всегда примитивизирует и даже искажает смысл. В ряде культур, в том числе казахской, лад материально привязан к конструкции инструмента: тип строя, положение и подвижность ладков, приемы атаки и позиционная аппликатура формируют саму модальность. В арабской, турецкой, персидской, индийской традициях десятки (иногда более сотни) наименований модусов. Но это не «100 шкал», а семейства и подтипы со своей «поведенческой» логикой: *джинсы* и маршруты модуляций (араб. *maqām*), сеир (тур. *makam*), *гүше/шáх-гүше* (перс. *dastgāh*), *пакад/чалан* и др. (инд. *rāga*). То есть лад – это поведение звука в заданной культурой и инструментом среде.

В «Талтүс» лад явно не редуцируется к абстрактной шкале, он укоренен в материальности домбры – в строе, в *перне*. В романе содержится упоминание трех конкретных *перне*: *шешен, косем и қашаған*. *Шешен-перне* («красноречивый лад») получил название за «говорящую» интонацию, уместную для повествовательных кюев. Его позиция на грифе могла смещаться под конкретное произведение. Это иллюстрирует важнейший принцип традиционной теории: лад не фиксирован, он «движется» вслед за кюем, а не кюй подстраивается под лад. Именно в таком контексте мы и встречаем данный *перне*:

«– Енді... – Сабыт сәл ойланып қалды. – «Жайсары Қосбасарды» шалып көрші. Пернелердің қалай жылжытылатыны есіңде ғой.

– Есімде. – Әжігерей екі пернені қосып жіберді де, шешен пернені бір елі алға оздырып қойды» (Асемкулов, 2020).

Фактически здесь *шешен-перне* релокализует «зону» на грифе, меняется не «название ступени», а все позиционное и тембровое поле. Еще один упоминаемый *перне-косем* – «центр» звукового ландшафта, основной лад средней зоны грифа. Он обеспечивает баланс между низкими и высокими регистрами и потому воспринимается как универсальная позиция. И радостно, что в романе также появляется самый магический, желанный и сложный *қашаған перне*. В научном дискурсе с 90-х годов обострилась полемика о специальных ладках на грифе домбры, предназначенных для микротонов. *Қашаған-перне* представляли собой дополнительные перевязки на грифе домбры, зафиксированы на музыкальных инструментах *Байжігіта, Абая, Амре Қашаубаева, Жусупбека Елебекова*. Эти червертьтоновые ладки располагались обычно:

- в нижнем регистре между “h” и “c”;
- в среднем регистре между “e” и “f”;
- в верхнем регистре между “ais” и “h”.

Такие ладки позволяли дать искомую интонационную краску или оттенок, более тонкий, чем условные полтона. Понятно, что в свете событий и условий XX века в Казахстане данная система была не востребована, тем важнее было для нас найти подтверждение использования данных ладов в романе Таласбека Асемкулова. В казахской традиции *қашаған* – это не просто единственный ладок на грифе, а целая зона поведения звука: место, где палец может лечь между *перне*, мягко скользнуть к нижнему, «задержаться» на грани и извлечь тембр, который ухо распознает как тень. «*Қашаған*» требует сразу нескольких компетенций, которые редко сходятся вместе: идеального слуха, телесной памяти, локальной ладовой грамотности и семантики аффекта.

Суммирование информации по традиционной теории музыки в романе формирует концептуальную идею лада как позиционно-тембрового поля на грифе инструмента, определяемого:

1. строем,
2. положением/сдвигом *перне*,
3. артикуляцией (штрихи вроде *сүйретпе*, «мукамал» и т. п.),
4. местами напряжения формы (*курмеу*),
5. жанром.

Сравнительный ракурс в данном случае способствует прояснению универсальности этого тезиса. В хиндустани система *gharanā* (букв. «дом, род; линия передачи») наследует не столько мелодии, сколько практики: технику атаки, тембровые и артикуляционные нормы, принципы импровизации и стилистические константы исполнения (Wade, 1979; Miner, 1993). В японской традиции кото различие *Ikuta-ryū / Yamada-ryū* отчасти кристаллизовано в материальности приема: форме ногтей-плектров (*tsume*) и посадке, что порождает различимые темброво-риторические эффекты (Malm, 2000; Halliwell, 1994, о передаче техники как «воплощенного знания»). Эти параллели релевантны именно здесь: «Талтұс» дает «полевые» описания штриха, ладовой позиции и исполнительской риторики.

Подчеркнем, что материальная подвижность лада через реальные сдвиги *перне* – редкая и крайне показательная черта. Интересный контекст получает и термин *курмеу*: «...Домбыра ақырын күркіреп жауап берді... Бірінші буынның күрмеуінде жүрегі атша тулап, көзіне жас келген...» (Асемкулов, 2020). В этом эпизоде *күрмеу* проявляется одновременно как структурный «узел» и как чувственный пик. Асемкулов показывает, что этот «узел» слышится и телом: «жүрегі атша тулап» (сердце бьется, как конь), «көзіне жас келген» (наворачиваются слезы). Дальнейшие ассоциации («сәбидің былдырлаған тәтті сөзі», «ғашықтық сөзі») фиксируют риторику момента: *күрмеу* переживается как пик исповеди в музыке. Важно и послесловие: «тамағына тығылған тастың орны көпке дейін жұтындырмай» – «ком в горле» остается после окончания кюя. Это подтверждает, что *күрмеу*, с одной стороны, точка формообразования, с другой – «аффективная метка», которая продолжает «работать» вне звука. Так роман буквально «переводит» категорию традиционной теории в язык чувственного опыта (сошлемся на уже упоминаемое ранее *embodied knowledge*). В русском переводе Зира Наурызбай дает пояснение: «...музыкальный момент кюя сравнивается с узлом, которым привязывают скот. Он никогда не развязывается сам по себе, но если дернуть в нужном месте, моментально распадается...» (Асемкулов, Наурызбаева, 2020).

Яркой иллюстрацией тезиса о герменевтической ценности романа для истории и теории казахской музыки являются и встречающиеся обозначения штрихов-*қағыс*. В казахской традиции «как сыграно» тождественно «что сказано»: штрих и движение кисти сопровождают смысл, предстают самим смыслом. В романе это видно на двух приемах: *сүйретпе қағыс* и *мұкамал*.

Сүйретпе қағыс – «волочение» правой руки, когда ладонь работает «лопаткой», растягивая фронт атаки и буквально «ведя» звук. Асемкулов отмечает: «...саусақ арасын аса ашпай, алақанын күрек құсатып шертетініне назар аударды... Сүйретпе деп аталатын қағыс. Желдірме... әнге ұласты» (Асемкулов, 2020). Здесь важны три слоя сразу:

1. телесный, когда задается форма кисти, и от нее меняется тембр (атака сглаживается, тон «густеет»);

2. риторический, предполагающий протяжность звука «как речь/пение», плавно объединяя фразы;

3. формообразующий, потому что длинное дыхание подготавливают локальные «узлы» (*күрмеу*).

У Таласбека Асемкулова таким образом формируется моторная грамматика кюя, еще ярче проявляющаяся в сложном приеме-легенде *мұқамал*, который транспонирует кобызовую технику в домбровую. Его сущность – три буын («три слога», микропульса) внутри одного движения правой руки: «*Домбырада бір қағыс – бір буын... Ал Мұқамал бір қағыстан үш буын шығарған*» (Асемкулов, 2020). Скепсис героя («*Мүмкін емес...*») как раз показывает, насколько этот штрих ломает привычную домбровую речь.

Наконец, невозможно не упомянуть и виды состязаний, описываемые в романе – *түре* и *сүре* тартысы. И речь не о конкурсах. «*Талтүс*» описывает социальный институт, где сообщество определяет и подтверждает мастерство кюйши. В *сүре тартыс* проверяют память репертуара или количественный параметр, а в *түре тартыс* испытывают глубину владения традицией или качественный параметр. Роман формулирует это предельно четко: «*Сүре тартыс – күйдің санына тартыс... Күйшілердің ең биік сыны – түре тартыс. Мұнда күйдің тереңдігі сынға түседі...*» (Асемкулов, 2020). Здесь же упоминаются произведения, которые считаются образцовыми «пиками сложности» (*Байжігіттің «Қосайдары», Тәттімбеттің «Былқылдағы»*).

Все рассмотренные термины (в романе их больше, мы взяли лишь некоторые) образуют систему, которая не может быть описана в терминах европейской музыки без потери смысла. Которой Таласбек посвятил жизнь. Для исследователей это редкий случай, когда художественный текст становится первоисточником по теории музыки, дополняя лакуны этнографических и музыкальных описаний.

Фиксация через слово как альтернативный архив

Релевантным является и обозначенное во введении утверждение, что роман «*Талтүс*» выступает как альтернативный музыкальный архив, хранящий песни и кюи, жанры и обряды, имена и связи, причем – в контексте. Что именно текст сохраняет и как он настраивает слышание? С упомянутыми в романе произведениями и именами можно работать как с базой данных или картой памяти, читать художественный текст как набор проверяемых метаданных и одновременно как комментарий к звучанию. Предлагаемые в данном случае атрибуции и датировки – предельно реалистичные гипотезы, которые в последующем могут быть подтверждены внешними источниками (полевые записи, музейные инструменты, каталоги, фоноколлекции). В мировой литературе у такого подхода есть родственные примеры, например, роман-партитура «Неудачник» Томаса Бернхарда⁴ или ритмическая проза Гертруды Штайн («Создание американцев», «Нежные пуговицы»⁵), но у Таласбека оптика принципиально источниковедческая: имена реальны, репертуар локализован, звуковая картография встроена в быт.

⁴ Сравнение с романом «Неудачник» Т. Бернхарда связано с построением книги как непрерывного монолога «в один абзац», где повтор, вариации, возвращения к мотивам и строение фраз работают почти как музыкальная форма. Кроме того, в романе прямо присутствует легендарный пианист Глен Гульд и «Гольдберг-вариации».

⁵ Данное сравнение связано со стилистикой прозы Г. Штайн. Роман «The Making of Americans» формируется через повтор с вариацией, когда ритм фраз важнее сюжета в классическом смысле. А «Tender Buttons» – экспериментальная проза с формообразующей ролью ритма.

Рассмотрим две иллюстрации-таблицы, которые показывают, как слово сохраняет звук: (Таблица 2) реестр песен; (Таблица 3) реестр кюев. Для каждой позиции указана короткая цитата на казахском с опорной фразой или строчкой, чтобы привязать единицу к конкретному месту текста.

Таблица 2. Упомянутые в «Талтүс» песни. Цитирование по источнику Асемкулов, 2020

№	Песня	Автор	Статус / примечание	Цитата (выборочно)
1	«Жонып алды» / «Выточенная»	Біржан сал	Живая практика; сцена состязательного пения	«Бірінші айтқаны «Жонып алды» еді. Әннің желдірмесін көп созбай қысқа қайырған да, бірден шырқай жөнелген. Әжігерейге әншінің даусы шаңырақтан көкке өрлеп, айдың астына бір-ақ жеткендей көрінді. Қайырмасын ерекше сәндене иіреді.»
2	«Гауһартас»	Сегіз сері	Кульминация певческого эпизода	«Гауһартас»! Жүрегі атша тулаған. Көп айтылмайтын, анда-санда ғана естіліп тамсандыратын, біртұңдағаннан мәңгі-бақи ғашық қылатын ән... Қайырмаға келгенде ән мінезі күрт өзгерді. Алдыңғы шумақтағы таңданыс, ғашығының көркін сипаттауға тілі жетпеген сүйініш қайда кетті... Ол сүйініштің орнын жүрек суырған қамырық басты... Неге олай...» «Гауһартастан» кейін ән айтқан әбестік болар... «Гауһартасқа» не жетсін. Оған тең келетін сөз жоқ-ау"
3	«Көк көбелек» / «Синяя бабочка»	Ақан сері	Живая практика; память юности	«Әлгі, ақ шашты бір кішкентай адам, домбырамен керемет ән айтып еді ғой... Әйтеуір, керемет ән. Елдің бәрі қол шапалақтап қайта-қайта айтқызғаны бар-тын».
4	«Көкаршын»	Жаяу Мұса	Живая практика; полноценно исполняется в романе	«...Үй ішіне маржан моншақ төгілгендей болды... Әжігерей күйге ұқсас сытыра қара шертістің арасынан еміс-еміс «Көкаршынның» сарынын шалып қалып отырды...» «...Кенет көктен сорғалаған ән, Ахметжан атасының өкініш пен қамырыққа толы өміріндей болып елестеп кетті. Иә, құйқылжыған ерке мінезді ән, бірақ астарында шексіз қайғы жатыр. Көкаршындай көкке самғауды аңсаған көкіректен, еркіндікті өмір бойы армандап өткен жүректен ғана шығар еді бұл ән. Домбыраны бытырлата

				<i>шертіп, арындап келіп тоқтаған Шерім, әннің екпінінен әлі арыла алмай алқынып отыр...»</i>
5	«Алқоңыр»	Скорее всего, Т.Асемкулов специально не упоминает автора <i>Сегіз сері</i> , так как имел предположение, что песня написана Асыл Гирей сері	Живая практика; смена аффекта в сцене	<i>«Көңілдің хошы «Алқоңыр».</i>
6	«Ғайни»	Жарылғапберді	Живая память о манере; авторская коррекция атрибуции	<i>«Ән айтқанда бір мін таба алмадым ғой. Тек «Ғайниды» айтшы деп едім, көзіне жас алды».</i>
7	«Ақмаңдайлы»/»Белолицая»	Шәмші Қалдаяқов	Живая практика; исполняется городской артисткой (Роза Бағланова)	<i>«Соңғы ән «Ақмаңдайлым» еді. Үстіне желкілдеген бес етек көйлек, асыл таспен безендірілген қамзол, басына үкісі төгілген құндыз бөрік киген әнші жұрттың сұрауы бойынша әнді қайыра тағы бір орындаған.»</i>

Из семи встроенных в роман описаний казахских песен, шесть – шедевры традиционной музыки, созданные в рамках аркинской песенной школы. Современность же представлена единственным именем – *Шәмші Қалдаяқов*, и именно его «*Ақмаңдайлы*» в городском исполнении принимается с восторгом (повтор по просьбе зала): тем самым роман фиксирует преэминентность и объективность. Присутствие современного автора связано с тем, что творчество *Қалдаяқова* органично слуховым нормам общества, подтверждает его близость к традиции *сал-сері*. Еще более важна ситуация с песней «*Ғайни*»: роман удерживает исполнительскую память и одновременно провоцирует исправление атрибуции в пользу *Жарылғапберді*, хотя эта песня до сих пор фигурирует в культурном и научном пространстве как народная либо под авторством *Сегіз сері*.

Другая группа фактов связана с кюем, и мы находим, как минимум, тринадцать кюев, встроенных в повествование (реально их больше).

Таблица 3. Упоминаемые в «Талтүс» кюи. Цитирование по источнику Асемкулов, 2020

№	Кюй	Автор	Статус / примечание	Цитата (выборочно)
1	«Қырмызы Қосбасар»	Тәттімбет	Из группы Қосбасар,	<i>«Бірінші буынның күрмеуінде жүрегі атша тулап, көзіне жас келген.</i>

			в музыковедении обозначается как жанр. Из репертуара самого Т. Асемкулова	<i>Не екенін ажыратып бере алмайды. Әлде сәбидің былдырлаған тәтті сөзі. Әлде бозбаланың, бойын кернеген сезімді жасыра алмай, үзілдіріп айтқан ғашықтық сөзі. Білмейді. Әйтеуір өзінің бұрын білетініне мүлдем ұқсамайтын, бірақ тыңдай келе бұрын жоғалтқан, баға жетпейтін асылын тапқандай тебіренеді. Күй шертіліп болғаннан кейін де тамағына тығылған тастың орны көпке дейін жұтындырмай ауырып тұрады. Әжігерей өксігін естіртпей ақырын демалып жатыр»</i>
2	«Зар Қосбасар»	Тәттімбет	Из группы Қосбасар, в музыковедении обозначается как жанр. Из репертуара самого Т. Асемкулова	<i>«Зарды зар қуалайтын. Қыл бұрауға салғандай жаның ышқынатын. Қашан өткені белгісіз, қашан тынары да белгісіз қасірет. Қашан қозғасаң да от-тиектен өртеніп төгіле жөнелетін, астындағы қозы ешқашан суымайтын қасірет еді. Ғазиз шерткенде күй табиғатының осыншама өзгергеніне қайран қалған. Домбыраның үнінде... қайғы жоқ. Еш қайғы... Бір көлеңке жоқ бұлтсыз аспандай... Бәрі де өтеді... Өтпейтін дүние жоқ... Тозбайтын қайғы, өшпейтін қасірет болмайды... Бәрі де өшеді, бәрі де өтеді... Қайғы – ең ұлы өнеге... Қасірет – ең ұлы тағылым... Бірақ өмір бар емес пе... Иә... Өмір... Иә, қуанышынан қайғысы көп. Бірақ қасірет пен азап... бел асырды емес пе... Домбыраның үнінде еш қайғы жоқ...»</i>
3	«Жайсары Қосбасар»	Тәттімбет	Из группы Қосбасар, в музыковедении обозначается как жанр	<i>– «Жайсары Қосбасарды» шалып көрші. Пернелердің қалай жылжытылатыны есіңде ғой... – ...Бәрі жақсы, бірақ буынның ортасында езіңкіреп жібердің, – деді Сабыт күй шертіліп болғаннан кейін. – Әр нәрсенің өз орны бар.</i>
4	«Сылқылдақ»	Тәттімбет	Базовый учебный кюй в линии Сабыт – Әжігерей. Из репертуара самого Т. Асемкулова	<i>«Бытырлаған қара шертіс.» «Буынның аяғында алақанмен соғатын жеріне келгенде арқасына қанат біткендей көтеріліп кетті.» «Жақсы екен. Тек... шорт кескенін түсінбедім. Домбырашылар бұл күйді үшқағыспен, төртқағыспен, немесе кейде, тіпті бесқағыспен күңірентіп барып аяқтаушы еді ғой.»</i>

5	«Балбырауын»	Тәттімбет	Реконструирован самим Т. Асемкуловым	«Бұл Тәттімбеттің жоғалып кеткен «Балбырауын» деген күйі, – деді Сабыт қуанып. – Баяғыда Иләніден ала алмай қалған көп кереметтің бірі осы еді ғой.» «Сен енді бірнеше күн домбыра тартпа. Родияны өшіріп таста. Күйге көлеңке түсіріп, үркітіп аламыз. Маған бірнеше күн тыныштық беріңдер.»
6	«Былқылдақ»	Тәттімбет	Упоминается как один из самых сложных	«Сол заманда Байжігіттің «Қосайдары» мен Тәттімбеттің «Былқылдағы» ең қиын күй, жігіттің жігіті ғана тарта алатын күйлер болатын.»
7	«Молғара»	Тәттімбет	Фигурирует как начало спора, а следом - тартыса	«Сылқым шертіс. Тау бұлағындай мөлдір, шыңылдаған ірі дыбыстан бас құраған қуатты күй.»
8	«Қосайдар»	Байжігіт	Упоминается как один из самых сложных. Исполнялся штрихом Мүкәмал	«Сол заманда Байжігіттің «Қосайдары» мен Тәттімбеттің «Былқылдағы» ең қиын күй, жігіттің жігіті ғана тарта алатын күйлер болатын.»
9	«Бозінген»	Байжігіт	Реконструирован самим Т. Асемкуловым с рук Ж. Стамбаева	«Сыңсып басталған күй жайыла келе ботасын жоқтаған бозінгеннің зарына ұқсап кетті.» «Бірақ сен шорт қағыстан қобыздың даусын шығаруға болады дейсің. Бұл қалай болғаны?»
10	«Шайқалма»	Абылай хан	Утраченный кюй	«Әр дыбыс шарт-шарт етіп мылтықтың оғындай атылып шығып жатыр.»
11	«Арман»	Сұлтан Барақ	Утраченный кюй	«Адамның жанын қамырыққа салатын, сол қамырықпен жаныңды сауықтыратын шерменде күй.» «Назалана, қайғыра сөйлеген домбыра, аяғына қарай аққудай сұңқылдап, айтқыш әдетін тапты. Күйші күркіретіп келіп, үйреншікті үшқағыс, төртқағыстарсыз-ақ шорт кесіп аяқтаған.»
12	«Желмая»	Асан Қайғы	Как идеальный пример для обучения	«Ең әуелі домбыраның құлағын босатып тастайсың. Соны бұрап үйренеді. Оң бұрау, теріс бұрау, үш ішекті домбырадан мына қос ішектіге көшкен шалыс бұрау деген болады. Асан Қайғының «Желмая» деген күйі тартылады.»

13	«Қалмақтың биі»	Шал Қазақ	Утраченный кюй	«Қайғының сақырлаған қазаны, бір сәт қақпағы ашылғандай, ішіндегі арылмас қасіреттің бір тамшысы шапшып, отқа шыж етіп төгілгендей. Ойын мен күлкі, би менен ән қасіреттің кіреукесі екен! Бәрі де айта білуде екен!»
----	-----------------	-----------	----------------	---

Корпус из двенадцати кюев, который дает роман, складывается в отчетливую модель аркинской традиции с центральной осью *Тәттімбета* и полюсами памяти, генеалогически восстанавливаемой, – *Байжігіт*, *Абылай хан*, *Сұлтан Барақ*, *Асан Қайғы*, *Шал Қазақ*. Каждое имя сопровождается «микроинструкциями» к слуху и рукам – через *буын* и *күрмеу*, через образы атаки и тембра и тд. Там, где звук утрачен, проза удерживает, как это должно было звучать, а там, где звук жив, – задает, как его слышать правильно. Информация о цикле кюев «*Қосбасар*» уточняет последовательность 62 пьес и функцию трех из них. Внутри одного жанрового поля роман фиксирует разные ожидания от руки и формы, и это уже материал для теории исполнения. «*Сылқылдақ*» в линии *Сабыт – Әжігерей* действует как базовый курс техники. «*Бытырлаған қара шертіс*» задает грубоватую фактуру, «*арқасына қанат біткендей*» – атакующий подъем на каденции, а ремарка «*домбырашылар... үш/төрт/бес қағыс... күңіреніп барып аяқтаушы еді*» фиксирует норму завершения. Когда герой режет финал – «*шорт кесу*» – ему делают замечание: этот жест допустим как стилистическое исключение, но не как правило. Позже роман отдаст «резанный» финал кюю предельно сложной драматургии – «*Арман*» *Сұлтана Барақа*: «*аққудай сұңқылдап... шорт кесіп аяқтаған*» – кюй-пограничье, где форма служит последнему высказыванию «*жанын қамырыққа салатын, сол қамырықпен... сауықтыратын*» (Асемкулов, 2020).

«*Бозінген*» *Байжігіта* восстановлен «с рук» деда автора, Ж. Стамбаева. В тексте даны точные аудиальные опоры («*сыңсып басталған... бозінгеннің зарына ұқсап кетті*»), тембровые ориентиры «*шорт қағыстан қобыздың даусын шығаруға болады дейсің. Бұл қалай болғаны?»* (Асемкулов, 2020), то есть межинструментальная память внутри одной школы.

Пара вершин трудности маркирует верхний порог школы. «*Былқылдақ*» *Тәттімбета* и «*Қосайдар*» *Байжігіта*: «*ең қиын күй, жігіттің жігіті ғана тарта алатын*». Последовательность вырисовывается сама: настройка и лад (*бұрау*) – базовая техника и канон окончания («*Сылқылдақ*») – дисциплина формы и перне («*Жайсары Қосбасар*») – аффект и его снятие («*Зар Қосбасар*») – вершины виртуозности («*Былқылдақ*», «*Қосайдар*») – реконструкция и тембровая память («*Балбырауын*», «*Бозінген*») – исторический портрет артикуляции («*Шайқалма*»). Перед нами фактически внутривироманный «курс домбры», сформированный без единой нотной строки.

Ядром нашего альтернативного музыкального архива в романе являются сами музыканты – выдающиеся кюйши, салы, сері. Если собрать всех музыкантов, прозвучавших в романе, складывается богатейшая палитра, антропонимика традиции, в которой каждое имя стоит на своем месте, отражая, кто кому учитель, кто хранит конкретный штрих, кто откуда «подсветил» исполнительский стиль.

Канон и главной осевой линией закономерно, учитывая родословную и биографию Таласбека, выступает *Арқа*. Ее ядром становится линия *Байжігіт – Қуандық* («*Қызыл*

мойын») – *Тәттімбет*. Роман тонко и метко подчеркивает различие манер как герменевтическую подсказку: у *Байжігіта* «тяжелый, свинцовый» удар, размеренная речь; у *Тәттімбета* – открытая огненная игра, когда «один звук наплывает на другой», иногда это словно «речь запыхавшегося от волнения человека». *Кенжебай* встраивается как продолжатель линии *Қуандықа*: текст фиксирует, что от *Қуандықа* кюй перешел и к нему, и к *Тәттімбету*, обеспечивая устойчивость школы.

Великий *Кетбұға* – это древний «нулевой меридиан» памяти: в романе он всплывает как имя-основание, как точка отсчета, а не для датировки. Упоминание *Сүгіра*, к которому автор питает искреннее уважение и даже пиетет, наводит на регион, где аркинская традиция перекликается с другими линиями, это знак дальнего родства школ. Чингизид *Сары Нияз* демонстрирует социальную функцию слуха и авторитет «правильного слышания» (важная этическая оптика), он узнает барымтача по игре на домбре. Шал Қазақ – учитель учителя: стоит раньше *Сары Нияза* в памяти традиции. И несмотря на то, что его «*Қалмақтың биі*» утрачен, слово сохраняет шифр названия и мощный аффектный след «*Қайғының сақырлаған қазаны... Бәрі де айта білуде екен!*». Как носитель и олицетворение аутентичной ладовой системы фигурирует легендарный *Асан Қайғы*.

Целостность, свойственная Таласбеку как личности, ученому и музыканту, объясняет включение в роман и вокальной ветви традиции. *Біржан сал*, *Сегіз сері*, *Ақан сері*, *Жаяу Мұса* – имена, через которые роман показывает живую певческую норму и соответствующий слух: от «*желдірме*» и «*қамырық*» до смены аффекта между куплетом и қайырма («*Тауһартас*»: «*Алдыңғы шумақтағы таңданыс... орнына жүрек суырған қамырық...*»). *Сал-сері* в романе выступают как публичный институт вкуса и инновации, где формируются и проверяются нормы исполнения. Их роль не исчерпывается развлечением: именно они превращают локальные манеры в общественные стандарты. В повествовании это проговорено напрямую: «*...Салдар осылай шерткен... Бірақ сал-серілер қазір жоқ... Ертеректе сахнаға шығып, жаңа үлгіні де солар алғаш киюші еді*» (Асемкулов, 2020). Сцена здесь выступает как возможность создания и апробации новых техник: то, что рождалось в тесном кругу ученичества, через *сал-сері* становилось видимым, слышимым и, главное, сопоставимым. *Сал-сері* первыми подхватывали «*жаңа үлгі*», будь то инструментальные заимствования, сценическая подача или конкретная агогика. Отсюда амбивалентный эффект: популяризация и стандартизация сопровождалась утратой части скрытых, камерных секретов игры, микродеталей, которые живут лишь в закрытой школе. Но именно эта амбивалентность и делает *сал-сері* необходимым звеном культурной экосистемы: без них традиция не имела бы канала быстрого обновления, а с ними – получала механизм отбора и закрепления новых норм. Интересно, что в ряду музыкантов упоминаются культовые музыканты XX века – *Роза Бағланова* и *Шәмші Қалдаяқов*.

Большой интригой и вызовом для ученых становятся неизученные или неизвестные имена. Таласбек Асемкулов был не только редчайшим знатоком культуры, но и мастером шифрования, не прямой подачи материала, что дает все основания предполагать неслучайность присутствия этих имен в романе. Речь идет об *Иләпі*, его сыне *Өксікбае*, *Саруаре*, через которого проступают ценные сведения о быте и репертуаре, и о *Жұмане* как рекомендуемом учителе.

Весь этот звездный калейдоскоп плотно переплетен десятками связей, что действительно соответствовало реальной традиции. Почти все упомянутые в списке

музыканты – либо сами воины, либо люди, находившиеся в прямой связи с воинской элитой: *Абылай хан*, султан *Барақ*, *Сары Нияз*, *Шал Қазақ* и тд. Многие кюйши, даже если они не командовали войском, принадлежали к окружению батыров, разделяли их образ жизни и систему ценностей. В этом контексте кюй выступает не просто как художественное высказывание, но как форма сублимации подвига, утраты и пути. Virtuозность исполнения заменяет блеск оружия, ритмическая атака – стремительность конного натиска, а медленные лирические фрагменты становятся звуковым эквивалентом тоски по павшим или изгнания. Эта логика поддерживает и подтверждает теорию самого Таласбека Асемкулова о казахской музыке как искусстве воинской касты: искусстве, в котором техника и образность рождены жизнью степного рыцарства, а каждая пьеса – это закодированная хроника личной или родовой судьбы.

Об этномузыковедческой герменевтике

Многочисленные ценные работы казахских ученых исследовали легенды кюев и их значимость в казахской традиционной культуре с разных ракурсов и в разных теоретических перспективах. В романе *«Талтүс»* присутствуют редкие и подлинно архетипические сюжеты, многие из которых практически не встречаются в письменных источниках. Эти легенды выполняют двойную функцию, работая как нарративное повествование и как уникальный способ герменевтики: через слово удерживается звук, через сюжет – исполнение, через метафору – техника. Философский, мифологический, исторический и культурологический анализ легенд кюев мы оставим специалистам в этих областях, нас здесь интересует их герменевтический потенциал в музыкальной традиции. В разных традициях художественный текст нередко становился последним убежищем исчезающего устного и музыкального наследия⁶. Однако, в отличие от многих примеров литературных фиксаций, наш автор был не просто писателем, но и носителем традиции, признанным исполнителем и мыслителем. К его слову прислушивались не только читатели, но и музыканты, исследователи, педагоги. Поэтому легенда у Асемкулова становится не приложением к музыке, а полноценным критическим аппаратом традиции. Роман можно читать и как художественный текст, и как этнографический документ, и как своеобразную эстетическую инструкцию. Именно в этом измерении легенды в романе становятся основой особой герменевтики кюев⁷. В легендах звучание кюя объясняется не техническим языком, а образно: судьба человека, миф о животном, память рода, столкновение характеров. Тем самым легенда выполняет

⁶ В мировой литературе можно найти достаточное количество ярких примеров. В индийской литературе Рабиндранат Тагор вплетал в повествование легенды о баулах, странствующих певцах Бенгалии, превращая их философские притчи в документ живой музыкальной практики. В китайской классике «Сон в Красном тереме» (Honglou meng) музыкальные эпизоды и описания инструментальных миниатюр играют роль этнографической фиксации придворной культуры XVIII века. В исландских сагах XII– XIII веков художественная проза выполняла функцию архива исчезающей устной поэзии, сохраняя не только сюжеты, но и элементы поэтической формы. В японской «Повести о Гэндзи» (XI век) музыкальные сцены и стихотворные фрагменты неотделимы от романа, превращая его в документ эстетической практики эпохи Хэйан. В кельтской и шотландской традиции народные баллады, собранные и литературно обработанные в XIX веке (например, в публикациях Ф. Джеймсона или В. Скотта), сохранили для будущего не только тексты, но и память о мелодических формах.

⁷ В музыковедении герменевтика применяется для анализа «смысловых и аффективных кодов», через которые традиция объясняет исполнение (Дальхаус, 2004, с. 112). В этномузыкологии герменевтика понимается как «раскрытие способов, которыми сами участники культуры объясняют музыку через легенды, образы, нарративы» (Nettl, 2005, p. 71).

роль медиатора, переводит язык музыки в язык повествования, а затем снова – из слова в звук, уже «правильно услышанный».

В 1990-е-2000-е годы Таласбек Асемкулов публиковался в республиканских изданиях, включая культурологический альманах «Рух-Мирас». Его материалы, связанные с легендами, мифами и их трактовками получили в тот период широкое распространение, они переворачивали сознание, запустив механизм переосмысления традиций, культуры, истории. Потому что многие именно от него впервые узнавали детали о легендарных персонажах (например, о Нұртөле) или о космогоническом смысле казахских эпосов «Козы Корпеш – Баян сулу», «Алпамыс», «Кобланды», воссоздающих единую тюркскую мифологическую систему... В романе среди самых интересных легенд – история про сурка или сурков. В ней человеческий ритуал «қыз ұзату» вынесен в мир зверей: сурки «жылайды, сыңсып шығарып салады» своих дочерей, тем самым подтверждая универсальность обряда утраты. Антропоморфность сурка («саусағының бүгіндісіне дейін адамнан айнымайды») закрепляет его пограничный статус: это почти-человек, бывший человек, существо между мирами. Отсюда рождается переходная музыкальная интонация – то ли смех, то ли плач.

«Баяғыда Абылайдың күйшісі болған. Байжігіт деген. Қазір біреу біліп, біреу білмейді. – Сабыт домбыраны дүңгір еткізіп ақырын қағып қалды. – Сол Байжігіт бір күні айдалада жалғыз өзі жол жүріп келе жатып, суырдың қыз ұзату тойының үстінен түседі. Қызық көріп, баспалап қарап тұрады. Суыр жылап-сықтап қызын ұзатып салады. Одан кейін жалғыз қалып, бұрынғыдан бетер жылап отыр дейді. Ақыры жылап қоймаған соң жанына бұлғынның күшігі келіп жұбатыпты. Суыр оған уана қоймапты. Әлгі бұлғын неше түрлі ойын көрсетіпті. Суыр оған да жұбанбапты. Содан соң бұлғын басына тұрып төбесімен жүріпті. Сол кезде суыр жұбанып, қайғысынан арылыпты дейді. Бәсең ауылына келіп көргенін жырдай қылып айтып беріпті. Кейін соны күй қылып шертіпті дейді.» (Асемкулов, 2020).

Байжігіт в легенде выступает, скорее, как медиатор. Он «увидел» и «пересказал», перевел мифическую сцену в музыку. Название кюя не упоминается, но, скорее всего, речь идет о кюе «Бұлғын-сусар», который традиционно считается народным. Возможно также, что у Байжігіта был другой кюй на схожую тему, и в сообществе музыкантов говорят, что его знал *Бағаналы Саятүлеков*. Ключ к этой легенде, ее яркая особенность – во внимании к столь неприметному существу, как сурок, в обескураживающем парадоксе «веселье – равно/неравно – траур», в уравнивании свадьбы и траура. Там, где ожидалась радость, звучит протяжный плач. Но кульминацией становится сцена с *бұлғын*: зверек безуспешно развлекает, пока не переворачивается с ног на голову. Смех абсурда вдруг снимает скорбь. И для кюя – это ключ: плач и игра, траур и танцевальность. Перелом ритма, неожиданный скачок, «улыбка сквозь слезы» – именно так кодируется этот сюжет в музыкальной форме. Легенда как бы предписывает способ исполнения и существования кюя: скорбь должна быть пережита в звуке и снята общим движением, иначе кюй останется недоигранным по смыслу. Именно поэтому в исполнении здесь важна не сила атаки, а тонкая динамика переходов как «сублимация» плача в танцевальность. Легенда работает почти как герменевтическая партитура.

Рассмотрим в этом ракурсе легенду еще одного кюя – «*Жұмағұл*». Легенда о *Жұмағұле*, сделавшем деревянного коня, выстраивается как философская притча о человеческом творчестве, его космогонической силе и трагической обреченности. Конь, созданный

руками человека, не только движется и питается, но и «құс сияқты ұшады», преодолевает границы земли и неба. Домбра, пересказывая эту легенду, сама становится осью мира, соединяет космос и землю, выносит человека в иное измерение.

Сюжет разворачивается в трех пластах, каждый из которых получает музыкальное воплощение:

1. полет, который иллюстрируется фрагментом: «Сайын даланың үстіне төңкерілген көккүмбез аспан... осы аспанның төрінде жалғыз ноқат – ағаш атқа мінген Жұмағұл». Звуковой образ здесь устремлен вверх, «әр ырғақ қобыздың үніндей азынап, ұзарып», дробление ритма как дыхание мифа;

2. вторжение власти, «жер қайысқан әскер». Музыка становится маршевой, ритм превращается в удар, «жүрекке емес, зырқылдап шекеге тиетіндей». Это столкновение мира творчества с миром силы, с государственной машиной;

3. трагическая кульминация, прощание с семьей. Музыка перестает быть описанием и становится воплощением боли: «екі ішек алма-кезек үн қатысты», звучат диалогические интонации – муж и жена, мать и сын, жизнь и смерть.

Особенно показателен момент, когда музыка выходит из-под контроля: «қамырықты жалғамасы бар... күй енді күй емес, домбыраның бетінен төгілген жалын-құспаға айналды». Здесь мы сталкиваемся с феноменом выхода кюя за собственные рамки, когда инструмент переходит в стихию чистого аффекта, «диюға айналып», демонизируется. Это и есть опыт предела – предел творчества, которое не в силах защитить мастера от участи.

Герменевтически легенда про Жұмағұла читается как парабола о двойственном статусе искусства, способном создавать космос (ағаш ат как «көкте ұшқан ноқат») и выводить человека за пределы обыденного, но одновременно бессильном перед политической и военной властью. Художник оказывается в положении Прометея, владеющего тайной, и за нее же обреченного на муки. Не случайно Сабыт, исполнив все эпизоды, останавливается: «Оның енді... керегі жоқ... Қай-қайдағым оянды. Енді қолым да бармас» (Асемкулов, 2020). Здесь сам исполнитель испытывает невозможность доиграть до конца, музыка оказалась сильнее него... Что же такое кюй «Жұмағұл»? Музыкальная новелла о шебере и его коне или философская драма об искусстве как космогонической, но и трагически уязвимой силе? Главное для нас в данном случае – наглядный и убедительный факт, что легенда служит ключом к интерпретации. Космогоническая рамка узаконивает форму и оправдывает «несимметрии» метра: мир создается рывками, а не линейно.

И такими потрясающими по силе художественной убедительности примерами легенд роман изобилует. В них оживают мотивы «Гайһартас» Ақан сері как истории о красоте и утрате, где песня становится оберегом памяти; «Қосбасар» Тәттімбет, в котором сама музыкальная ткань легенды отражает напряжение выбора и предельность судьбы, и многие-многие другие. Эти сюжеты проходят сквозь ткань романа, они органично выстраиваются в концепт фольклорной герменевтики. Причем информация в романе остается эксклюзивной, которую невозможно найти в учебниках по истории казахской музыки.

Тезис о богатой фольклорной герменевтике романа развивают фрагменты, связанные с традиционной культурой в целом. Рассмотрим некоторые из них.

Внутренним счетом традиции задается в «Талтүс» категория времени. Система летоисчисления мүшел, объединяя 12-летия в 60-летний замана («Қазақ жылды дәлме-

дал есептейтін болған ... Қазақ жылдан қателесуі мүмкін, бірақ заманнан қателеспейді»), становится слуховой матрицей (Асемкулов, 2020). Внутри повествования (кстати, детально описана вся система подсчета времени) хронометрия неразрывно связана с памятью о музыкантах и их манере исполнения, превращается в способ датировать и ранжировать не только события, но и звучание. В романе *мүшел* выступает оператором памяти, культурным каркасом, в который вплетаются легенды, биографии и исполнительские традиции. Именно поэтому в «Талтүс» время никогда не нейтрально. Оно имеет тембр и силуэт, оно накапливает в себе интонации поколений, становясь главным механизмом герменевтики: чтобы понять кюй, надо уметь слышать, к какому *мүшелю* или *замана* он относится, и какое поколение мастеров за ним стоит.

И ученых, и читателей тотально завораживают фрагменты, связанные с кузнечным искусством, и это совсем не случайно. Роман фиксирует конкретные обряды и практики, которых почти нет в письменных источниках. К примеру, описание процесса разжигания горна с обязательным обращением к огню, к «*от-ана*». Кузница в романе, как почти перманентно происходит в текстах Т. Асемкулова, представляет собой и бытовую мастерскую (с секретами профессии), и мифологическое, и этнографическое пространство, где сходятся ремесло, обряд и музыка. У Таласбека кузнец стоит в ряду, близком к ритуальным посредникам. И это не художественный вымысел, а инсайты традиционной культуры, ценнейшие этнографические наблюдения, встроенные в художественную ткань, сохраняющие живую бытовую философию и мифологию степи.

Обряд *Жылан қайыс*, о котором Таласбек писал отдельно, в данном романе не упоминается, но он связан с кузнечным делом напрямую. Если расширить контекст, кузнец в разных культурах тоже присутствовал как фигура перехода. У греков это Гефест, хромой бог-кузнец, создающий чудесные артефакты. У африканских догонов кузнец также «первый человек», принесший людям ритм молота. Позволим себе напрашивающееся предположение, что кузница – есть точка, где огонь, ритм и звук сходятся. Фигура самого Таласбека Асемкулова и его интерес к этой теме приводят к мысли о родстве кузнечного мастерства и музыки, и в подтверждение мы можем обнаружить этнографически точно поданные детали, которые имеют прямой или косвенный акустический эквивалент. Позволим себе эти допущения:

1) телесная выносливость как основа «длинного удара». Ключевая деталь сформулирована в тексте прямо: «...*ауыр белдікпен буып алып, сағаттап балға соққанда шаршамайды*». Перед нами технологический принцип: пояс фиксирует корпус и перераспределяет нагрузку так, чтобы серия ударов рождалась из устойчивого центра. В музыкальном эквиваленте это означает возможность создавать и удерживать импульс. Иначе говоря, экономия движения в кузнице превращается в экономию звука в кюе: стабильность корпуса – стабильность импульса –÷ ровная атака и равномерно наполненное звучание по всей длине фразы,

2) режим огня и «горячий звук». В романе управлением огня дан проверяемый технологический режим: мастер готовит специальный раствор для закаливания «...*асадалдың ішінен бірнеше дорба, түйіншектерді суырып, ауыздарын шешіп, күн көзіне қарап, үшеуін бөлек қойды. Әрқайсысынан бір-бір уыстан ұнтақ алып, астаудағы суға қосып суғарынды жасады*». При этом есть и эталон качества «*Исфаханның қылышы құсатып суғарып берейін...*». Эти детали калибруют острие: какой «жиегі» у клинка – такое и «острие» звука при атаке. Испытание подтверждает повторяемость качества: «–

Алты, – деді Арслан. – Алты рет шапқанда кесіп түсірдіңіз.» то есть стабильность реза сопоставима со стабильностью серии чистых атак в кюе. Можно допустить, что огонь задает физическую норму клинка, а в музыке ее акустический эквивалент – горячесть как готовность или зрелость музыканта, гарантирующая правильное звукоизвлечение («вход» и «выход» звука).

3) Тепловой порог и «ыстық үн». В кузнице способность мастера спокойно работать с раскаленным металлом («...қызған темірді жалаңаш қолмен алып созды ғой. Қолы қалай күймейді?») является примером выученной чувствительности и дисциплины тела. Такая телесная выносливость есть признак профессионализма и результат многолетнего обучения. В нашем тезисе о родстве кузни и музыки эта логика переводится в акустику кюя: «ыстық үн» возникает не от силы или скорости, а от точно выверенного қағыс, который возможен лишь при высоком уровне мастерства.

На самом деле таких параллелей можно обнаружить очень много. Описание закалки клинка, работы над лезвием, поиск самого железа для клинка... – все эти фрагменты настолько применимы к музыкальной сфере, что исключают случайность их присутствия в автобиографичном романе.

Еще более ценно, что роман фиксирует редкий для источниковедения набор практик: внутренний слух как предваряющий этап, сознательное изменение мензуры и «зоны» перне, эвристическую сборку из «правильных» интонаций и последующую фиксацию найденной формы. В эпизоде, где звук буквально «выходит» изнутри, герой слышит, как мелодия всплывает даже без постоянного извлечения звука рукой: «...жетім пернеге қайтып келіп **ыңылдап**, үстіңгі ішекпен қағысып, бір-бірін жұбатқан екі ән сызылып тұрып алды. ...Домбырамен шертпесе де, жаныңның терең түкпірінен... өз-өзінен көтеріліп, қалқып шығады екен» (Асемкулов, 2020). Здесь «ыңылдау» и образ «өз-өзінен көтеріліп» – это художественная фиксация внутреннего слуха и дыхания как предваряющей стадии снятия формы. В ключевой сцене Сабыт сознательно меняет конструктивные параметры домбры: «Сабыт әуелі домбыраның **табалдырық тиегін тұрған орнынан алып, төмен қарай жылжытып қайыра бекіткен. Домбыра екі есе қысқарып қалды. Шолтиған мойындағы пернелер де бір-біріне тым жақын барды... – Ештеңе сұрама, – деді атасы...**». Это создает «уплотненную» ладовую зону, где проще «поймать» ускользящие интонации. Далее идет «нанизывание бусинок», сборка из найденных интонаций: «Күй, араның гүлден бал жинағаны сияқты, тірнектен жасалады. Пернені шиырлай салғаннан күй шықпайды... Пернелер жақын тұрғанда бір-біріне бейім... сөйлеуге бейім болады... Шықпай, айтылмай, тынысы ашылмай тұрған күй, пернелерді жақындатқанда айтылып қоя береді» (Асемкулов, 2020). То есть форма не «вспоминается» мгновенно, а «тірнектен» собирается через серию точных находок при близко стоящих перне. При работе над «Қосбасар» Сабыт буквально сдвигает рабочие точки на грифе: «– ...»Жайсары Қосбасарды» шалып көрші. Пернелердің қалай жылжытылатыны есіңде ғой. – Есімде. – Әжігерей екі пернені қосып жіберді де, шешен пернені бір елі алға оздырып қойды. – Міне, дұрыс, – деді Сабыт» (Асемкулов, 2020). И здесь слово мастера становится инструментальным действием, меняющим позиционную и тембровую картину. Лабораторная, условно, логика сцены доводится до результата – кюй «узнается» и закрепляется: «– Бұл Тәттімбеттің жоғалып кеткен «Балбырауын» деген күйі, – деді Сабыт қуанып... – Маған бірнеше күн тыныштық беріңдер» (Асемкулов, 2020).

Можно счесть отдельные детали за художественный вымысел, однако известно, что сам Таласбек Асемкулов сохранил, систематизировал и в ряде случаев реконструировал около 34 кюев, включая кюи *Байжігіта* и *Тәттімбета*. Текст романа принципиально смещает акцент с «реставрации текста» к возвращению практики, к перформативной герменевтике, проверке художественных концептов в реальном звучании.

Выводы

Интерес к роману Таласбека Асемкулова «Талтұс», переведенному на шесть языков ООН, кажется стопроцентно обоснованным. Для читателя – это глубокое и впечатляющее художественное сочинение, а для исследователей гуманитарной сферы – бесценный источник информации. Роман функционирует как механизм развития, реконструкции и сохранения традиционной музыкальной культуры казахов, выступая актом культурной архивации и носителем *multidirectional memory*, где личная, коллективная и профессиональная виды памяти работают синхронно. Именно в этой оптике слово запускает звук, а звук возвращает смысл слову. Текст хранит репертуар, термины, легенды, жесты и ладовые схемы в привязке к ситуациям звучания, это «архив в действии», альтернативный курс истории традиционной музыки. Отдельная ценность – фиксация *embodied knowledge*.

Безусловно, мы разграничиваем внутритекстовую атрибуцию (то, что названо и локализовано в романе) и внешнюю атрибуцию (то, что требует подтверждения вне текста). Соответственно, датировки трактуются как границы (*terminus post/ante quem*), вытекающие из совокупности признаков. Для верификации в дальнейшем могут быть привлечены разные классы данных: полевые записи и вариантность, инструментология (мензура, перне, строи), каталоги и упоминания, память среды. На настоящий момент бесспорно доказано, что роман представляет собой источниковедчески значимый художественный текст.

Во вводном разделе мы неслучайно использовали термин «роман-архив». Для нас это максимально подходящее определение для «Талтұс». Конечно, «роман-архив» – не строго канонизированный термин, а, скорее, исследовательски продуктивное обозначение гибридного жанра, где литература берет на себя функции архива. В англоязычной критике часто встречаются родственные конструкции (*archival fiction, literature as archive, fictions of the archive*), которые могут быть применимы к упомянутым нами примерам произведений В.Г. Зебальда, Пастернака, Леви-Стросса, Бернхарда или недавней нобелевской лауреатки Алексиевич, при этом, в нашем случае, оптика принципиально источниковедческая, имена реальны, репертуар локализован, звуковая картография встроена в быт.

Уникальный, системный и огромный объем информации, содержащейся в «Талтұс», позволяет обозначить новую перспективу – развитие в современной исполнительской практике Казахстана **historically informed performance (HIP)**. Исторически информированное исполнительство (HIP) – глобальный тренд в мировой музыкальной культуре, исследовательская исполнительская методология, при которой все ключевые решения (темп, артикуляция, штрих, строи, темпированность, состав, акустика, манера звукоизвлечения) обосновываются источниками (трактаты, устные свидетельства, ранние записи, инструментология, иконография, топонимика) и проверяются в

реальной практике. Первоначально ассоциируемое с барочной музыкой, исторически информированное исполнительство позволило вернуть утраченные параметры (связанные не только с элементами музыкального языка, но и с самими инструментами⁸) и максимально приблизиться к аутентичному звучанию. Для Казахстана НІР даст новые возможности, тем более что методологическая основа уже задана «Талтұс»: классы источников (устные версии, ранние записи, «длинные» легенды, именные линии ученичества), материальная база (мензура, перне, строи, типы домбр), исполнительская эвристика (штрихи, аффекты, «узлы» формы), перформативная проверка (сцена как итог экспертизы).

Возвращение в учебный процесс *embodied knowledge* дает устойчивость традиции, отрицая консервацию «единственно верного текста». Иначе говоря, НІР превращает богатство, описанное в романе, из текста – в воспроизводимую практику, где знание живет столько, сколько звучит.

Можно утверждать, что казахская домбровая традиция располагает всем, чтобы выстроить собственную версию исторически информированного исполнительства (НІР). Причем не заимствовать «европейский» формат, а создать свой собственный. Именно поэтому важна этическая интонация «Талтұс», его научная значимость в принятии ответственности: роман предъясвляет утраты, но одновременно открывает инструменты их преодоления, от реестров имен и кюев до «внутренней грамматики» жеста, строев и перне, которые можно проверять и возвращать в практику, роман содержит встроенный механизм воспроизводимой традиции.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Литература

- Әсемқұлов, Т. (2020). Талтұс (Полдень). Кәрі күйші. Алматы – 368 с.
- Асемқұлов, Т.; Наурызбаева, З. (2020). Полдень. Старый күйші. Соперница. Астана: KazHeritage. 368 с. (Пер. с каз. З. Наурызбаевой).
- Дальхаус, К. (2004). Основы истории музыки (пер. с нем. А. Гозенпуда). Москва: Прогресс-Традиция. (Оригинал: Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press).
- Джуманиязова, Р. (2011). Традиционная музыка как искусство воинской касты. Мысль. Республиканский общественно-политический журнал, (3), 64 – 69.
- Наурызбаева, З. (2021, August 12). Травмы истории и их влияние на современных казахов в романе Таласбека Асемқұлова «Полдень». Ötügen. Retrieved August 9, 2025, from <https://otuken.kz/travmy-istorii-polden/>
- Сейдімбек, А. (2002). Қазақтың күй өнері: Монография. Астана: Күлтегін. (832 с.). Доступное библиотечное PDF-издание: в каталоге TAU University Library.
- Baily, J. (2001). Learning to perform as a research technique in ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, 10(2), 85– 98. <https://doi.org/10.1080/09681220108567320>
- Connerton, P. (1989). How societies remember (Chapter "Bodily Practices"). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511628061>

⁸ в том числе, барочные струны и смычки.

- Halliwell, P. (1994). Learning the koto. *Canadian University Music Review*, 14, 18– 48. <https://doi.org/10.7202/1014309ar>
- Malm, W. P. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments* (rev. ed.). Tokyo: Kodansha International. ISBN 4770023952.
- Miner, A. (1993). *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries* (Intercultural Music Studies, 5). Wilhelmshaven: Florian Noetzel. (Индийское переизд.: Delhi: Motilal Banarsidass, 1997). ISBN 3795906660 / 8120812999.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana: University of Illinois Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- Sebald, W. G. (2001). *Austerlitz* (1st ed.). London: Hamish Hamilton. ISBN 978-0-241-14125-0.
- Thompson, S. (1955– 1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends* (Vols. 1– 6). Bloomington: Indiana University Press.
- Wade, B. C. (1979). *Music in India: The Classical Traditions*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. ISBN 0136070361.
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus* (D. F. Pears & B. F. McGuinness, Trans.). London: Routledge. (Original work published 1921)

References

- Äsemqulov, T. (2020). Taltüs (Polden'). *Käri küyshi*. Almaty. 368 s. [In Kazakh].
- Asemkulov, T.; Naurzbayeva, Z. (2020). Polden'. *Saryj kjuyshy*. Sopernitsa. Astana: KazHeritage. 368 s. (Per. s kaz. Z. Naurzbaevoy). [in Russian]
- Dal'khaus, K. (2004). *Osnovy istorii muzyki* (per. s nem. A. Gozenpuda). Moskva: Progress-Traditsiya. (Original: Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press). [in Russian]
- Dzhumaniyazova, R. (2011). Traditsionnaya muzyka kak iskusstvo voinskoj kasty. *Mysl'. Respublikanskiy obshchestvenno-politicheskiy zhurnal*, (3), 64–69. [in Russian]
- Naurzbayeva, Z. (2021, August 12). *Travmy istorii i ikh vliyanie na sovremennykh kazakhov v romane Talasbeka Asemkulova "Polden"*. Ötüken. Retrieved August 9, 2025, from <https://otuken.kz/travmy-istorii-polden/>. [in Russian]
- Seidimbek, A. (2002). *Qazaqtyñ küy öneri: Monografiya*. Astana: Kültegin. 832 s. Available library PDF: TAU University Library catalog. [In Kazakh].
- Baily, J. (2001). Learning to perform as a research technique in ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, 10(2), 85– 98. <https://doi.org/10.1080/09681220108567320>. [in English]
- Connerton, P. (1989). *How societies remember* (Chapter "Bodily Practices"). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511628061>. [in English]
- Halliwell, P. (1994). Learning the koto. *Canadian University Music Review*, 14, 18– 48. <https://doi.org/10.7202/1014309ar>. [in English]
- Malm, W. P. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments* (rev. ed.). Tokyo: Kodansha International. ISBN 4770023952. [in English]
- Miner, A. (1993). *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries* (Intercultural Music Studies, 5). Wilhelmshaven: Florian Noetzel. (Индийское переизд.: Delhi: Motilal Banarsidass, 1997). ISBN 3795906660 / 8120812999. [in English]

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana: University of Illinois Press. [in English]

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press. [in English]

Sebald, W. G. (2001). *Austerlitz* (1st ed.). London: Hamish Hamilton. ISBN 978-0-241-14125-0. [in English]

Thompson, S. (1955– 1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends* (Vols. 1– 6). Bloomington: Indiana University Press. [in English]

Wade, B. C. (1979). *Music in India: The Classical Traditions*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. ISBN 0136070361. [in English]

Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus* (D. F. Pears & B. F. McGuinness, Trans.). London: Routledge. (Original work published 1921). [in English]

Авторлар туралы мәлімет / Сведения об авторах / Information about authors

Jumaniyazova Raushan – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 86 Abylai Khan Ave., Almaty, Kazakhstan, raushanjumaniyazova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5191-0547>

Жұманиязова Раушан Кенесқызы – өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Абылай хан даңғылы, 86, Алматы, Қазақстан, raushanjumaniyazova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5191-0547>

Джуманиязова Раушан Кенесовна – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Абылай хана, 86, Алматы, Казахстан, raushanjumaniyazova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5191-0547>

Мақала туралы ақпарат / Информация о статье / Information about the article

Редакцияға түсті / Поступила в редакцию / Entered the editorial office: 12.10.2025

Рецензенттер мақұлдаған / Одобрена рецензентами / Approved by reviewers: 09.11.2025

Жариялауға қабылданды / Принята к публикации / Accepted for publication: 10.12.2025