



**Рена ЖУМАНОВА,**  
*музыковед, преподаватель Высшего  
 колледжа культуры  
 им. Акана серэ, г. Кокшетау*  
**Тихон МАКСИМЧЕВ,**  
*магистр искусствоведческих наук,  
 преподаватель Казахской  
 национальной консерватории  
 им. Курмангазы, г. Алматы*

## **ДАУЛЕТКЕРЕЙ И ФЕНОМЕН КЮЯ «КЕРОГЛЫ»<sup>1</sup>**

Музыка Даулеткерей во многом до сих пор остается «вещью в себе». Философ и тонкий лирик, высокообразованный чингизид-төре и гениальный музыкант, Даулеткерей оставил нам богатое и разнообразное наследие (около сорока кюев), к которому в современной исполнительской и композиторской практике прибегают не столь уж часто. Еще в начале 70-х годов прошлого столетия Газиза Жубанова для своей первой симфонии «Жігер» (1971) отобрала целый ряд кюев, соответствующих ее замыслу, где наряду с трагедийными страницами музыки западноказахстанского кюйши-философа есть и легкие танцевальные мотивы. Несомненно, это один из ярчайших примеров творческого переосмысления кюев Даулеткерей в академической музыке вообще. Нельзя не упомянуть также Трио «Кероглы» для фортепиано, скрипки и виолончели (2004) молодого композитора Армана Жайыма. В 2009 году это произведение было удостоено первой премии в номинации «Лучшая камерная музыка» на Первом республиканском конкурсе композиторов Казахстана.

Любопытно, что слуховой стереотип так называемой неподготовленной публики «выхватил» и «облюбовал» для себя абсолютно «не то», что подается музыковедами в качестве вершин творчества Даулеткерей. Если в курсе музыкальной литературы с пиететом и любовью рассматриваются и «Жігер», и «Салық өлген», и «Топан», то в концертном исполнении прочно утвердились и стали излюбленными номерами совершенно другие его произведения. «Құдаша», «Қыз Акжелен», «Қосалқа» и «Кер оғлы» – вот что обычно звучит и всплывает в памяти любителей музыки при упоминании имени Даулеткерей. И в этом скромном ряду признанных самой широкой аудиторией, довольно традиционных кюев с их доминирующей лирико-танцевальной стихией, героический и терпко звучащий «Кероглы» (он же – «Түркмен күйі») выглядит «белой вороной». В рамках данной работы нами предлагаются возможные ракурсы рассмотрения этого интереснейшего кюя в нескольких проекциях:

- а) «Кероглы» как воплощение жанра «туркменского кюя» в казахской музыке;
- б) эпос и кюй «Кероглы» как образец своеобразной трактовки жанра эпического кюя;
- в) «Кероглы» как редкий образец героического начала в творчестве кюйши-лирика;

<sup>1</sup> Название кюя в статье дается как в русифицированной версии, так и в различных вариантах его написания в источниках и современной практике.

г) своеобразии музыкально-композиционных особенностей кюя.

Естественно, мы не претендуем здесь на полноту освещения этого вопроса, а лишь «набрасываем» возможные пути к постижению сути конкретного образца в контексте и творчества кюйши, и всей казахской инструментальной культуры в целом.

По количеству нововведений в казахскую музыку Даулеткерей справедливо сравнивают с Абаем. Новизну и свежесть его музыки во многом определили те *инокультурные* влияния, которые мы обнаруживаем в его кюях разных периодов. Ритмоинтонационные комплексы европейских жанров и отголоски туркменской музыки – вот лишь малая толика того, что можно заметить в его кюях даже «невооруженным глазом». К примеру, как отмечает П. Аравин в книге «Даулеткерей и казахская музыка XIX века», «в некоторых мелодических оборотах “Ысқырма” мы слышим отзвуки песен астраханских и уральских казаков». По его же замечанию, в первые десятилетия деятельности Даулеткерей особенно важное значение для него имел жанр марша. Именно он получил различную трактовку в таких кюях, как «Желдірме», «Ващенко», «Қос шек». К этой же группе кюев можно отнести и «Шолтақ» с «Қосағалы», в изгибах мелодических линий которых слышатся интонации нижегородских и владимирских лирических протяжных песен.

Один из вариантов *әңгіме* – рассказа, сопровождающего исполнение кюя «Кероглы» гласит:

«Однажды, когда Даулеткерей вернулся из Туркмении, родные и близкие наперебой расспрашивали его:

– Что особенного ты видел в этой стране и что привез с собой?

– Туркмены встретили меня с особым гостеприимством, – рассказывал Даулеткерей, – предлагали много скота, но я отказался. Предлагали дорогие вещи, но я не взял их.

– Что же ты тогда привез? – настаивали родственники.

– Я привез искусство – ценное и вечное, – сказал Даулеткерей и исполнил свой кюй “Кер оғлы”, созданный в туркменских степях» (А. Жубанов, «Струны столетий»).

Этот кюй многие десятилетия исполняется на сцене как в сольном, так и в оркестровом варианте. «Таштит» и «Нар иген», как указывает Ахмет Жубанов, это еще два кюя малого «туркменского цикла» Даулеткерей.

В казахской музыкальной культуре штамп «туркменский кюй» обозначает собственно казахский кюй с характерными элементами туркменской народной музыки. Эти кюи – яркий пример взаимовлияния территориально граничащих культур – бытуют в Мангистауской области. Близость туркменской инструментальной традиции проявляется здесь не только в интонациях и ритмике, но также и на уровне звучания. Известен «туркменский кюй» для *қамыс сырнай*, тембр которого абсолютно идентичен тембру туркменского народного духового инструмента *дилли тюйдука*. Таким образом, так называемые «туркменские кюи» – это казахские парафразы, выполненные в туркменском стиле, которые создавались многими поколениями музыкантов. Такие кюи в прошлом бытовали на всей территории Западного Казахстана. Однако Ахмет Жубанов, говоря о «Кероглы», по степени сходства с туркменскими источниками не без легкой иронии сравнивает его с образцами «русского Востока», подобными «Шехеразаде» Римского-Корсакова или «Исламею» Балакирева. К сожалению, нам не удалось обнаружить каких-либо развернутых исследований по вопросу претворения туркменского начала в казахской музыке. Но подступы к этой проблеме уже есть. В частности,

Айтжан Есенулы в книге «Кюй – послание Всевышнего» пишет, что «в кюях Даулеткерейя ясно просматривается его глубокое знание туркменских мелодий». Ссылаясь на слова А. Райымбергенова, далее А. Есенулы отмечает, что «в туркменском кюе, возникшем на стыке иранской и тюркской музыкальных культур, преобладает техника тщательного, детального обыгрывания одного перне». В статье Г. Омаровой и К. Жукибаевой нами выделен термин «туркмен-перне» с конкретным указанием на его зонное расположение «мибемоль – ля-бемоль» [3, с. 188]. Эти особенности, наглядно представленные в кюе Даулеткерейя, будут рассмотрены ниже, в непосредственной связи с анализом произведения.

«Кероглы» Даулеткерейя – яркий пример воплощения эпических образов и сюжетов в казахской инструментальной музыке. По справедливому замечанию Б. Байкадамовой, «одно из существенных мест в инструментальном наследии занимают мотивы героического эпоса и лиро-эпических поэм» [1, с. 116]. Целая ветвь кобызовой традиции представляет собой так называемые эпические кюи. По мнению исследователей, кобызовые эпические кюи явились отголосками древней синкретической формы *жыр* как эпического сказания, как бы их квинтэссенцией, кратким, сжатым, «конспективным» изложением. И, по предположениям ученых, их музыкальная основа напрямую связана с инструментальным сопровождением эпоса. Таковы «Қазан», «Қамбар», «Айрауықтың ащы күйі». Известен домбровский эпический кюй «Қобланды», впервые записанный Б. Г. Ерзаковичем в 1939 году, а также кюй «Қоңыр қаз», в котором воплощен один из мотивов лиро-эпической поэмы «Қыз-Жібек».

Эпос «Кер оглы» – величайший памятник тюркской литературы, уникальный по его сюжету и воплощению в разных культурах. Он распространен на Ближнем Востоке и в Средней Азии, и его версии можно условно разделить на две группы: западную (армянская, грузинская, курдская, азербайджанская, турецкая версии, восходящие к азербайджанскому эпосу «Кёр-оглы») и восточную (туркменский «Гёроглы», узбекский и казахский «Гороглы» и «Кероглы», таджикский «Гуругли», или «Гургули»).

В переводе с тюркского «Короглу» означает «Сын слепого». Имя «Гороглы» также может переводиться как «сын, рождённый из могилы». Согласно преданию, его мать была похоронена беременной, но ребёнок родился и выжил. По мотивам азербайджанской версии эпоса в 1936 году азербайджанский композитор Узеир Гаджибеков написал оперу «Кёроглы». В 2012 году в столице Азербайджана городе Баку был установлен памятник Кёроглы работы скульптора Токая Мамедова.

Западные версии содержат много биографических и бытовых деталей, которые свидетельствуют о том, что эпические легенды ещё не стали героическим эпосом. Во многих западных версиях Кёр-оглы выглядит «благородным разбойником». Во всех западных версиях герой – народный мститель и поэт-импровизатор, целью жизни которого является месть тирану, ослепившему его отца (отсюда имя героя – «Сын слепого»). Западные версии состоят из отдельных прозаических рассказов о подвигах Кёр-оглы в сочетании со стихотворными вставками – эпическими и лирическими песнями. Причем авторство этих песен приписывается самому герою.

В таджикских преданиях этот персонаж известен как Горгули, герой мифической страны праведников Чамбули Мاستон («Счастливая Чамбули»), ведущий борьбу с кизилбашами. Таджикская версия имеет много архаических мифологических черт, утерянных в азербайджанской версии, подвер-

гнувшейся значительной историзации в соотнесении с событиями XVII века. В киргизском эпосе сюжеты о Кёроглы и Горгули присутствуют в эпосах о богатырях Манасе и Алпамыше. В туркменской культуре предания о Кероглу как славном сыне народа и борце за лучшую жизнь остаются популярными и по сей день. Красноречивым доказательством особого отношения туркмен к этой фигуре стала банкнота достоинством в двадцать манат с изображением Кероглу. Узбекская и казахская версии в значительной части, а таджикская версия – целиком написаны стихами.

В сборнике «Казахский музыкальный фольклор» содержится пять фрагментов эпоса «Короглы» в расшифровке Талиги Бекхожиной: «Корогұлы», Раушанбектің жауабы», «Шаадат ханның шешесінің сөзі», «Корогұлының соғысы», «Корогұлы жырының соңы». Все они записаны в 1967 году в Алматы, от Абдильды-жырау Кургенбаева, и рукопись этого уникального памятника музыкально-поэтического наследия народа хранится в Институте литературы и искусства. Однако в большей степени казахский «Кер оғлы», несомненно, остается в гуще современного культурного пространства именно благодаря гению Даулеткерей, вдохнувшего в этот сюжет новую жизнь и облекшего его в лаконичную и яркую инструментальную форму. Интересно, что в исполнении Жексенбека Казанбасова в грамзаписи 1989 года этот кюй фигурирует как анонимный народный (*халық күйі*), а в монографии П. В. Аравина он не упоминается ни единым словом.

Даулеткерей – композитор-философ, композитор-лирик. Общим местом в истории музыкальной культуры Казахстана стала сравнительная характеристика самоуглубленного творчества Даулеткерей с действенно-динамичной, пронизанной героическим пафосом музыкой его современника и соплеменника Курмангазы. Экстраверт-бунтарь Курмангазы и интроверт-аристократ Даулеткерей – рельефные и узнаваемые символы западно-казахстанского төлке. Даулеткерей в принципе не ставил себе задачу покорять внешним виртуозным блеском, а природе его дарования, видимо, было чуждо выражение страстных порывов и бурной экспрессии. Задушевная лирика, женские портретные зарисовки, легкая танцевальность и грация, а также глубокомысленность и сосредоточенность – вот подлинная стихия музыки этого кюйши. От мягкой плавности «Қосалқа» – к легкости и элегантности «Құдаша», от трагедийного пафоса кюя-жоктау «Салық өлген» – до напряженнейшего и сложнейшего по содержанию «Жігер». Один из образованнейших людей своего времени, получивший классическое мусульманское образование, знавший арабский и фарси, Даулеткерей тяготел к музыке утонченно-камерной. По замечанию А. Мухамбетовой, «как суфий, он часто обращался к женским образам, любовной лирике; трагические образы его произведений окрашены в тона философской рефлексии» [4, с. 250]. И на этом фоне «Түркмен күйі» обособляется в совершенно отдельную и красочную страницу творчества великого композитора-кюйши. Что именно подтолкнуло Даулеткерей к воплощению этого образа? Народно-героическое сказание о Кероглы отражает реальное историческое событие. Как отмечает Гуллыев, во многих национальных вариантах эпоса главный герой – туркмен. Казахский вариант начинается рассказом о том, что Кероглы – потомственный батыр, его отец Раушанбек – из теке-йомудов, дед Толыбек – «тоже туркмен» [2, с. 110]. Показательно, что туркменские бахши-дестанчи в своем репертуаре опираются главным образом на героический эпос Героглы, каждая шаха (т. е. глава) которого исполняется как отдельный дестан («Рождение Героглы», «Женитьба Героглы», «Усыновление Овеза» и т. д.).

Неизвестно, был ли Даулеткерей знаком с казахской версией эпоса. Но пребывание в Туркмении, которое должно было оставить след в музыкальной душе Даулеткерей соприкосновением с музыкальным или музыкально-поэтическим достоянием братского народа, вероятно, довольно близко познакомило кюйши с этим туркменским дестаном. И впечатления оказались настолько глубокими, что композитору во что бы то ни стало захотелось отразить их в привычном для него жанре. А героика образа, в общем несвойственная его творчеству, не смутила кюйши, а напротив, сподвигла к созданию яркого и запоминающегося произведения. Не остановила Даулеткерей и основная тема дестана – мотив непримиримой народной борьбы с угнетателями. Шегебаев [5] справедливо отмечает присущие советскому музыковедению черты вульгарной социологизации, сообразно которой Петр Аравин в своей монографии, в частности, пишет: «Центральной задачей этого раздела является раскрытие сложного процесса постепенного высвобождения Даулеткерей из-под влияния реакционной идеологии феодальной верхушки казахского общества, переход Даулеткерей на позиции демократизма и установление им тесных и всесторонних связей с народом». Вероятно, Даулеткерей не был настолько независим, чтобы смело «плыть против течения». И, в отличие от другого классика казахской музыки устной традиции – Абая, Даулеткерей свои прогрессивные взгляды (если они у него были) во всеулышанье не высказывал. Однако что же тогда означает неприкрытая скорбь кюя-жоктау по умершему в расцвете сил племяннику кюйши Салыку Бабаджанову – молодому, энергичному ученому, своей судьбой напоминающему Шокана Уалиханова, или плач по никому, по большому счету, не интересной Жұмабике из рода Масқар с ее заурядно-трагической судьбой жертвы феодально-патриархальных устоев кочевого общества? В случае с «Кероглы» можно так же предположить, что утонченный төре, скованный административными и кастовыми обязательствами, в очередной раз пожелал выразить свой внутренний протест и в завуалированной инструментальной форме передать свое сочувствие ко всем борцам с несправедливостью и неприкрытое восхищение их отвагой. Привлек ли его отвлеченный образ борца и героя далеких времен, параллели с которыми в непростой политической обстановке казахской степи XIX века напрашивались сами собой? Думал ли он о бунтарях из рода қызылқұрт, представители которого продолжали преследоваться властями даже многие годы спустя после подавления восстания Исатая и Махамбета? Природа творческого импульса порой труднообъяснима. И за неимением доподлинных свидетельств по данному поводу нам остается лишь выдвигать гипотезы.

С чисто музыкальной точки зрения кюя «Кероглы» – прекрасный пример органичного синтеза традиции и новаторства. На первый, «непридирчивый», взгляд форма кюя напоминает типичную буынную, с характерным для Даулеткерей ограничением диапазона зоной *бірінші саға*. Однако, если следовать классификации К. Жукибаевой и Г. Омаровой, анализируемый нами образец скорее относится к кюям так называемой *мобильной ладо-композиционной структуры* [3, с. 199]. По предложенной ими системе, все кюи западноказахстанского төкпе делятся на: а) кюи с буынным, или зонным, принципом организации музыкального материала (с начальной ладовой опорой ре-ля); б) кюи с трехчастной структурой с квартовой транспозицией (с начальной ладовой опорой ре-соль); в) кюи синтезирующей структуры; г) кюи мобильной ладо-композиционной структуры. Как и все кюи этой последней группы, «Кероглы» своей композиционной структурой не укладывается в рамки уста-

новленных канонов. «Мобильность» в применении к подобным кюям означает отсутствие жестких нормативов именно ладового структурирования формы. Организующим же фактором в этих кюях становится единый ладовый центр – ре-соль минорного наклонения с двумя бемолями при ключе. В «Кероглы» – добавлен фригийский «ля-бемоль». Здесь нет зоны с транспонированием тематического материала. Интонационные, ритмические и звуковысотные преобразования темы, наряду с простыми повторами, составляют основу этой формы. Устои традиционных зон *орта буын* и *саға* появляются в ходе развития, но не образуют самостоятельных разделов. Применительно к «Кероглы» можно условно говорить о разделах *бас*, *орта*, *саға*, однако ладоинтонационное содержание зон не совпадает, чем и объясняется отсутствие стереотипов буынной формы «си-бемоль-фа» или «ля-ми, ре-ля» которые и не могут возникнуть в условиях иной начальной ладовой опоры (ре-соль). Здесь – «блочный принцип» построения формы с выделением стабилизирующего тематического элемента, скрепляющего процесс «сквозного» развития тематизма.

Характерно, что именно кульминационный раздел сопряжен с изменением ладового колорита – эолийский «соль» вместо фригийского. Таким образом, самобытность данного произведения обусловлена «ароматным букетом» из метроритмического рисунка, выпуклых мелодико-ритмических формул, общей темпераментности и неповторимого ладового колорита. Вторая низкая, фригийская ступень ля-бемоль, придающая острую национальную характерность – едва ли не самый красноречивый прием здесь.

Как известно, первое перне (ладок) на грифе домбры в традиционных казахских кюях практически не используется, недаром оно получило название «туркмен-перне», что прямо указывает на источник его происхождения.

Нельзя сбрасывать со счетов и ритмическую организацию материала. Вообще, ритм домбровой музыки неоднороден. Еще Н. Тифтикиди в своем труде «Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана» описал два ритмических пласта в западноказахстанских кюях. Один из них связан со штрихами и отличается регулярностью, другой, как бы надстраивающийся над ним, это ритм смены мелодических тонов. Так, в кюе «Кероглы» основной единицей ритмического движения, связанной с кағысом<sup>1</sup>, являются шестнадцатые, но собственно мелодический ритм гораздо богаче и свободнее. В нем имеются и завуалированные, но прекрасно прослушивающиеся синкопы, и ноты с точками.

Специфика ритмической организации в кюе этим не ограничивается. Если учесть, что домбристы в некоторых моментах кистевой удар вниз совмещают с щелчком по деке домбры или сильным акцентом, то вырисовывается еще один, третий, «ударный» пласт ритма. Как указывает А. Мухамбетова, все отмеченные пласты (включая ритмическую схему кағысов), роднят кюй-төкпе с макомом [4, с. 247]. И это вполне естественно, ибо сложилась эта традиция в западном регионе Казахстана, граничащем с ареалом активного бытования культуры макамата, т. е. Туркменистаном и Узбекистаном.

«Кероглы» – своеобразен, эффектен, ритмически-зажигателен и виртуозен. Вероятно, именно эти качества и сделали его столь привлекательным для современной эстрадной музыки Казахстана. Так, в 2008 году популярная этно-рок-группа «Улытау» сочинила на его материале композицию

---

<sup>1</sup> Қағыс (каз.) – штрих в исполнении на домбре, удар.

«Даулеткерей». В 2011 году этот же кюй был включен в структуру первой композиции «Эдиге» дебютного альбома «Аттила» другой уникальной казахской этно-рок-группы «Алдаспан», впервые использующей вместо электрогитар электродомбры (соло, ритм и бас). *Англоязычная* рок-композиция казахской группы на основе «квазитуркменского» кюя – это не просто эклектичный набор элементов, а ярчайший пример плодотворного диалога культур и поколений, свидетельство жизнеспособности и подлинного бессмертия высоких образцов народной музыки, из живительного источника которой будет черпать свое вдохновение человечество, покуда продолжается жизнь на Земле.

### Литература

1. Байкадамова Б. Внетекстовые функции повтора и обновления в бесписьменной музыкальной культуре казахов // Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. Алма-Ата: Өнер, 1985.
2. Гуллыев Ш. Искусство туркменских бахши и его аналоги в традиционной музыкальной культуре тюркских народов // Казахская музыка в контексте культур. Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002.
3. Жукибаева К., Омарова Г. Взаимодействие ладовых и формообразующих принципов в традиции токпе (опыт систематизации основных форм-схем) // Этнокультурные традиции в музыке: Материалы международной конференции, посвященной памяти Т. Бекхожиной / Сост.: А. И. Мухамбетова, Г. Н. Омарова. Алматы: Дайк-Пресс, 2000.
4. Мухамбетова А. И. Проблема древнетюркского субстрата в культурах западноказахстанского кюя и среднеазиатского макома // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
5. Шегебаев П. История казахской инструментальной музыки XIX века: Учебное пособие. Астана: Фолиант, 2008.

