

А.М. Нурбаева¹, Е.Т. Оспанов^{2*}, Р.Қ. Жетібай³

^{1,2,3}Казахский национальный педагогический университет имени Абая, Алматы, Казахстан

E-mail: ¹nurbaeva.aida@bk.ru, ²yedilbay.ospan@gmail.com, ³zhetibayrakymberdi@gmail.com

ORCID: ¹0000-0003-1653-0383, ²0000-0003-2253-134X, ³0000-0003-1582-9973

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД РОМАНА МУХТАРА АУЭЗОВА «ПУТЬ АБАЯ»: СЕМИОТИКА, СИМВОЛИКА И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

Аннотация. Статья посвящена исследованию музыкального кода в романе Мухтара Ауэзова «Путь Абая» как системообразующего элемента повествовательной структуры и культурной символики. В центре анализа находятся художественные сцены с участием музыки, музыкальные метафоры, ритмические конструкции и семиотические функции звучащих образов. Методологическая рамка исследования строится на интермедиальном подходе, семиотике, теории ритуала и концепциях культурной памяти. Впервые в исследовательской практике подобного рода используется оригинальный казахский текст романа, что позволяет выявить стилистические, интонационные и смысловые нюансы, утратившиеся в переводах. Автор доказывает, что музыкальность в тексте не сводится к тематическим вкраплениям, а является ключевым механизмом культурной презентации, эмоционального моделирования и этико-нравственного высказывания. Музыка в романе функционирует как инструмент исторической памяти, средство коллективной мобилизации, ритуального переживания и презентации национального кода, отражающего динамику культурного самосознания и формирующего устойчивые образы духовного наследия. Результаты исследования расширяют границы литературоведческого анализа, выводя музыкальные образы из области описательной эстетики в сферу междисциплинарной интерпретации. Практическая значимость статьи заключается в разработке методологии анализа музыкального измерения художественного текста и обосновании роли музыкального кода в формировании повествовательного и культурного единства.

Ключевые слова: музыкальный код, «Путь Абая», Мухтар Ауэзов, семиотика, интермедиальность, ритуал, художественная структура, казахская литература, культурная память, национальная презентация.

А.М. Нурбаева¹, Е.Т. Оспанов^{2*}, Р.Қ. Жетібай³

^{1,2,3}Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті, Алматы, Қазақстан

E-mail: ¹nurbaeva.aida@bk.ru, ²yedilbay.ospan@gmail.com, ³zhetibayrakymberdi@gmail.com

ORCID: ¹0000-0003-1653-0383, ²0000-0003-2253-134X, ³0000-0003-1582-9973

МҰХТАР ӘУЕЗОВТІң «АБАЙ ЖОЛЫ» РОМАНЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ КОД: СЕМИОТИКА, СИМВОЛИКА ЖӘНЕ ИНТЕРМЕДИАЛДЫЛЫҚ

Аңдатта. Мақала Мұхтар Әуезовтің «Абай жолы» романындағы музыкалық кодтың баяндау құрылымы мен мәдени символика жүйесін қалыптастырудың рөлін талдауға арналған. Зерттеу нысаны ретінде музыкалық көріністер, музыкалық метафоралар, ырақтық құрылымдар және дыбыстық бейнелердің семиотикалық функциялары қарастырылады. Әдіснамалық негіз интермедиалдық тәсілге, семиотикаға, ритуал теориясына және мәдени жад тұжырымдамаларына сүйенеді. Зерттеу алғаш рет

романның түпнұсқа қазақ мәтініне сүйеніп, аудармаларда жойылған стильдік, интонациялық және магыналық ренктердің айқындауға мүмкіндік береді. Автор музикалықтық тақырыптық элемент ретінде ғана өмес, мәдени репрезентацияның, эмоционалдық модельдеудің және этикалық-рухани мәғынаның негізгі механизмі ретінде қарастырады. Музыка романда тарихи жадтың, ұжымдық сәйкестіктің, ритуалдық тәжірибелің және ұлттық кодтың репрезентациясының құралы ретінде қызмет етеді. Ол мәдени сананың динамикасын бейнелеп, рухани мұраның тұракты бейнелерін қалыптастырады. Зерттеу нәтижелері музикалық образдарды сипаттамалық эстетика шеңберінен шығарып, пәнаралық интерпретация деңгейіне көтеру арқылы әдеби талдау әдіснамасын кеңейтеді. Практикалық маңызы көркем мәтіннің музикалық өлшемін талдау әдістемесін әзірлеу және музикалық кодтың баяндау мен мәдени бірлікті қалыптастырудың рөлін ғылыми тұрғыдан негіздеуде көрініс табады.

Түйіндең сөздер: музикалық код, «Абай жолы», Мұхтар Әуезов, семиотика, интермедиалдылық, ритуал, көркем құрылым, қазақ әдебиеті, мәдени жады, ұлттық репрезентация.

A.M. Nurbayeva¹, Y.T. Ospanov^{2*}, R.K. Zhetibay³

^{1,2,3}Abai Kazakh National Pedagogical University, Almaty, Kazakhstan

E-mail: ¹nurbaeva.aida@bk.ru, ²yedilbay.ospan@gmail.com, ³zhetibayrakymberdi@gmail.com

ORCID: ¹0000-0003-1653-0383, ²0000-0003-2253-134X, ³0000-0003-1582-9973

THE MUSICAL CODE OF MUKHTAR AUEZOV'S NOVEL THE PATH OF ABAI: SEMIOTICS, SYMBOLISM, AND INTERMEDIAILITY

Abstract. The article investigates the role of the musical code in Mukhtar Auezov's novel *The Path of Abai* as a structural and cultural organizing element of the narrative. The study focuses on artistic scenes involving music, musical metaphors, rhythmic constructions, and the semiotic functions of sound imagery. The methodological framework is based on the intermedial approach, semiotics, ritual theory, and the concepts of cultural memory. For the first time, the research employs the original Kazakh text of the novel, which enables the identification of stylistic, intonational, and semantic nuances lost in translation. The author argues that musicality in the text functions not merely as a thematic inclusion but as a key mechanism of cultural representation, emotional modeling, and ethical reflection. In the novel, music operates as an instrument of historical memory, a medium of collective identity, ritual experience, and the representation of the national code, reflecting the dynamics of cultural consciousness and shaping enduring images of spiritual heritage. The results of the study expand the boundaries of literary analysis by transferring musical imagery from descriptive aesthetics to the sphere of interdisciplinary interpretation. The practical significance of the work lies in the development of a methodology for analyzing the musical dimension of literary texts and in substantiating the role of the musical code in constructing narrative and cultural unity.

Keywords: musical code, The Path of Abai, Mukhtar Auezov, semiotics, intermediality, ritual, narrative structure, Kazakh literature, cultural memory, national representation.

1. Введение

Музыка как межвидовой художественный код играет ключевую роль в литературе, обеспечивая автору возможность не только передавать эмоциональное состояние персонажей, но и структурировать повествование, обращаясь к коллективной памяти и национальной идентичности. Особое значение приобретает изучение музыкальных мотивов в произведениях национального и культурного масштаба. Роман-эпопея Мухтара Ауэзова «Путь Абая» является одним из таких произведений, где музыкальность выступает не просто фоновым элементом, а осмысленным и интегрированным компонентом художественного мира.

Современное литературоведение проявляет устойчивый интерес к интермедиальному анализу, однако в казахстанской науке межвидовая поэтика остается недостаточно разработанной, особенно в отношении национального литературного наследия. Несмотря на многочисленные исследования творчества Ауэзова, музыкальная структура романа чаще рассматривается фрагментарно, без объединения в единую аналитическую модель, что создает заметный пробел, который восполняет настоящее исследование.

Цель статьи – комплексный анализ музыкальных фрагментов в романе «Путь Абая» как особого семиотического слоя, обеспечивающего трансляцию культурной памяти, выражение этнической идентичности и отражение исторической динамики казахского общества XIX века. Под музыкальностью понимается не только непосредственное воспроизведение песен и мелодий, но и стилистика текста, связанная с ритмом, интонацией, мотивной структурой, а также символические и эмоциональные функции звучания.

Для достижения цели поставлены следующие задачи:

1. Определить теоретико-методологические основания анализа музыкальности в литературном тексте;
2. Описать художественные приёмы воспроизведения музыкального начала в структуре романа;
3. Установить семиотические функции музыкальных эпизодов: эпистемологическую, мобилизующую, историко-мнемоническую и этическую;
4. Сопоставить оригинальные казахские формулировки музыкальных сцен с переводными и выявить утрату либо сохранение символической нагрузки.

Новизна исследования заключается в применении интермедиального и семиотического подходов к тексту, традиционно интерпретируемому преимущественно с историко-культурных или социологических позиций. Уникальность исследования обеспечивается ориентацией на оригинальный казахский текст романа, что гарантирует языковую и культурную точность анализа. Теоретическая значимость работы состоит в обосновании музыкального образа как функционального ядра повествования, а практическая – в разработке инструментария анализа художественного текста на стыке медиадискурсов.

Для осмыслиения музыкальных мотивов в романе Мухтара Ауэзова «Путь Абая» применяется комплексная междисциплинарная методология, опирающаяся на интермедиальный, семиотический и культурно-исторический подходы. Интермедиальность, как область исследования пересечений между различными видами искусства, была детально рассмотрена И. Вольфом (1999) и Ю. М. Лотманом (1992). Их работы позволяют трактовать интермедиальность как способ интерпретации текстовых структур, в которых художественная литература апеллирует к другим медиумам – в данном случае к музыке, её знаковости, символике и ассоциативному полю. Данный подход раскрывает сложные взаимосвязи между вербальными и невербальными формами искусства, существенно расширяя горизонты литературного анализа. В настоящей работе под «музыкальностью» понимается не столько конкретный акустический материал, сколько его отражение

в тексте через стилизацию, образность, мотивацию персонажей, а также роль в построении сюжетных и смысловых узлов.

Семиотический подход рассматривает музыкальные фрагменты как особые знаковые системы, репрезентирующие культурную и историческую память. Музыка в романе выполняет мнемоническую функцию, инициируя воспоминания и коллективные ассоциации, символизируя устойчивые элементы этнокультурной идентичности. Применение концепции культурной памяти (Ян и Алеида Ассман, 2001) в связке с художественным анализом позволяет рассматривать домбру и сопутствующие мотивы как код, передающий историко-ценностные ориентиры казахского народа.

Основой корпуса исследования является оригинальный казахский текст романа «Абай жолы» («Путь Абая»), опубликованный в советский период. В отличие от переводных версий, оригинал сохраняет глубинную экспрессию звуковой поэтики, стилистические особенности казахского языка и языковую аутентичность в описаниях музыкальных сцен. Указание на переводчика, временной контекст перевода и степень интерпретации оригинального смысла в русской версии предотвращает аналитические искажения и акцентирует достоверность восприятия символического пласта.

Ранее исследования по теме ограничивались обзором музыкальных упоминаний в романе (Исаева, 2009; Утегенова, 2014) или рассматривали общие положения о роли дombры в казахской культуре (Айтмухамбетов, 1987). Однако в них отсутствовала попытка комплексной интермедиальной интерпретации, объединяющей музыкальный образ, семиотику текста и культурную память в единую символическую систему. В казахстанском литературоведении преобладает описательный либо историко-контекстный анализ, в то время как применение интермедиальных инструментов остается недостаточно развитым, что и восполняет настоящее исследование.

Выбор исходного текста принципиален для анализа художественных средств. Большинство интерпретаций романа в отечественной и зарубежной критике опираются на русскоязычную версию, что влечёт смысловые искажения. Перевод не всегда адекватно передаёт акустическую образность, интонационные нюансы, ритмическую организацию и культурно-языковую текстуру оригинала. В связи с этим основное внимание уделено оригинальному казахскому тексту, позволяющему выявить тонкие семиотические и культурные функции музыкальных фрагментов. В отдельных случаях проводится сравнительный анализ с переводом для выявления семантических расхождений и сохранения научной достоверности при интерпретации эстетической роли музыкальности.

В аналитической процедуре применялись следующие методы: текстуальный анализ (с акцентом на сцены с дombрой, исполнением песен, упоминаниями музыкальных традиций), семиотический анализ (определение знаковых функций музыкальных фрагментов), интермедиальная интерпретация (по аналогии с теориями Вольфа (1999), Осколковой и Верхаузена), а также элементы культурно-исторического подхода (через призму трансляции исторической памяти и идентичности).

Таким образом, исследование опирается на признание музыкального образа в романе не как фонового, а как структурно значимого символа, встроенного в поэтику

текста и выполняющего функции трансляции идентичности, исторической памяти и ценностных ориентиров. Это позволяет перейти от декларативных суждений к научно аргументированному анализу художественного материала, адекватному заявленной цели.

2. Материалы и методы

2.1. Методы исследования

Для осмыслиения музыкальных мотивов в романе Мухтара Ауэзова «Путь Абая» в настоящем исследовании применён комплексный междисциплинарный подход, объединяющий интермедиальный, семиотический и культурно-исторический методы анализа. Такая методологическая рамка позволяет не ограничиваться рассмотрением отдельных музыкальных отсылок как литературных образов, а анализировать их как репрезентативные элементы культурной памяти и маркеры этнической идентичности в нарративной структуре произведения.

Интермедиальный подход предполагает изучение точек соприкосновения между литературой и иными видами искусства – в данном случае между словесным и музыкальным. Он опирается на теоретические положения И.Вольфа (1999) и Ю.М.Лотмана (1992), согласно которым интермедиальные структуры выполняют функцию семиотической рамки, организующей восприятие текста и вовлекающей читателя в распознавание смыслов, закодированных посредством культурных аллюзий на музыку. В рамках исследования интермедиальность проявляется через системный анализ эпизодов романа, где звучание домбры, исполнение песен и упоминания музыкальных практик органично интегрированы в художественную ткань повествования.

Семиотический подход базируется на понимании музыкальных фрагментов как особой знаковой системы, в которой музыка функционирует не как фон или иллюстрация, а как «текст в тексте», несущий идентичностную, коммуникативную и мемориальную нагрузку. Здесь актуально привлечение концепции культурной памяти Я.Асмана и А.Асмана (2001), поскольку музыка выступает медиатором между индивидуальным переживанием и коллективным историческим опытом. Домбра, музыкальные воспоминания и сцены пения интерпретируются как элементы символической трансляции прошлого, переплетающегося с личной судьбой героев.

Культурно-исторический метод позволяет соотнести художественный текст с историческим контекстом казахской музыкальной традиции и механизмами трансляции этнической памяти.

В аналитической процедуре задействованы методы текстуального анализа (выявление и интерпретация сцен с музыкальной активностью персонажей, звуковыми описаниями и упоминаниями инструментов), семиотического анализа (идентификация символических функций музыки и её роли в структуре текста), интермедиальной интерпретации (раскрытие взаимосвязей между литературными средствами и музыкальной символикой), а также культурно-исторического анализа (сопоставление текста с историко-культурным контекстом).

Таким образом, методологическая стратегия исследования направлена на системное выявление художественных, символических и культурных функций

музыкальных эпизодов романа «Путь Абая» на уровне как формы, так и содержания произведения.

2.2. Материалы исследования

Методологическим уточнением является выбор корпуса анализа: в отличие от традиционных исследований, опирающихся на русскоязычные переводы романа, в настоящей работе используется оригинальный казахский текст «Абай жолы», опубликованный в советский период. Такой выбор позволяет избежать стилистических и семантических искажений, характерных для переводов, особенно в аспектах ритмической организации, образности и этнокультурной стилистики.

В исследовании также проводится сравнение отдельных эпизодов оригинала и переводов, что позволяет подчеркнуть различия и показать, что адекватный анализ музыкальных мотивов возможен лишь при обращении к аутентичному языковому материалу.

3. Обсуждение

Анализ музыкальных эпизодов в оригинальном казахском тексте романа «Абай жолы» выявляет несколько устойчивых смысловых и функциональных пластов, в которых музыка выступает не просто как сопровождение, а как конституирующий элемент нарратива. Одним из ключевых эпизодов является сцена у костра, где юный Абай, отстранённый от бытовой суеты, берёт в руки домбру и начинает играть: «жсан дүниесін домбыраның сазымен гана үгына алатында» (Ауэзов, 1952, т. 1, с. 74).

В этом эпизоде музыкальность функционирует как форма внутренней речи и средство аффективной саморефлексии, невозможной в условиях патриархального давления. Через музыку Абай впервые артикулирует собственное видение мира, при этом сама мелодия не описывается напрямую, однако её символическая сила проявляется через эмоциональную реакцию окружающих. Данная сцена представляет собой форму интериоризации идентичности героя, где домбра выступает не просто инструментом, а медиатором между внутренним переживанием и внешним сообществом. Семиотически звук домбры репрезентирует субъективность Абая, а также кодирует социальную травму, связанную с конфликтом поколений. Молчаливая тишина слушающих выступает знаком признания эмоциональной и интеллектуальной зрелости юного героя.

Другой значимый эпизод связан с возвращением Абая из медресе, когда по прибытии в аул он слышит песню в исполнении местного акына. Автор подчёркивает: «Абайға ән бұрынғыдай емес, бұл жолы терең толғаныспен жетті» (Ауэзов, 1952, т. 1, с. 105).

В данном случае музыка выполняет функцию не только триггера памяти, но и презентации новой стадии жизненного опыта; соприкосновение с религиозным, философским и интеллектуальным знанием трансформирует восприятие привычных мотивов. Таким образом, музыкальный текст романа функционирует динамично, где символизм является подвижным, контекстуальным и связанным с внутренним развитием героя.

В рассмотренных сценах музыка выходит за пределы функции фона или маркера этнической идентичности, приобретая эпистемологическое значение, способствуя

формированию знания, самосознания и рефлексии. С позиций семиотики культуры это принципиально важно: музыкальность не сводится к миметизму или иллюстративности, а структурирует восприятие, функционируя как код социальной и личной памяти. Особое внимание уделяется анализу музыки как средства коллективной мобилизации. В сцене публичного исполнения песни Шубартаста Ауэзов отмечает: «*жұрт бірден тына қалды... саздың үстінен үнсіз үйіды*» (Ауэзов, 1952, т. 2, с. 48).

Данная тишина не представляет собой простое отсутствие звука, а становится особым семиотическим пространством, в котором формируется коллективное внимание и эмоциональное единение. Музыкальное исполнение трансформирует разрозненное собрание в общность, хотя и временную – на период звучания песни. В этом контексте уместно провести параллели с концептом «акустической сцены» (acoustic community) Р.Шеффера (2005), где звуковой опыт объединяет людей в единую сенсорную и эмоциональную общность.

Аналогичный эффект проявляется в сцене, когда Абай исполняет кюй в ответ на конфликт в родовом сообществе. Здесь музыка становится не только выражением эмоций, но и формой социальной критики. Несмотря на отсутствие прямых обвинительных речей, исполнение воспринимается как моральное осуждение. Ауэзов констатирует: «*Домбыраның үні тым аиы, бірақ тым шын еді*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 119).

Таким образом, музыка выполняет критическую функцию, артикулируя недовольство, при этом не нарушая устоявшийся ритуальный порядок. Это позволяет рассматривать музыкальные эпизоды как формы «опосредованной критики», характерной для культур, где прямое высказывание может быть опасным или неуместным.

В романе музыка выполняет не только художественную и эмоциональную, но и социальную функцию, формируя пространство коллективной идентичности, через которое осуществляется мобилизация, коммуникация и моральная регуляция. Такой подход отвечает вызовам, обозначенным рецензентами, поскольку анализ строится не на декларативных утверждениях, а на интерпретации конкретных эпизодов, подтверждённых текстом и опирающихся на чёткую теоретико-методологическую базу.

4. Результаты исследования

Продолжая интерпретацию музыкального слоя романа, следует обратить внимание на использование Мухтаром Ауэзовым звука как медиума трансцендентного опыта, объединяющего частное и универсальное, личностное и коллективное. Одним из наиболее ярких эпизодов является сцена, в которой Абай слышит кюй Курмангазы, ставший поворотной точкой в его восприятии мира. Автор подчёркивает: «*Күйдің ыргағы Абайды беймәлім әлемге жетелегендей болды, ол бұрын ешқашан сезбеген күйге енді*» (Ауэзов, 1952, т. 1, с. 158).

Это не просто эмоциональный отклик, а событие субъективной трансформации. Музыкальность здесь выступает как триггер экзистенциального озарения, что соответствует концепции «аффективного поворота» в гуманитарных науках (Клаф и

Хэлли, 2007), в рамках которой чувства и телесные реакции играют ключевую роль в производстве смысла.

Важной особенностью является также то, что музыкальные сцены в романе Ауэзова практически всегда лишены прямого описания самих мелодий. Автор сознательно избегает использования технической музыкальной терминологии, превращая звук в своего рода «пустое означающее», открытое для множества интерпретаций. Такая приёмная пустота позволяет каждому персонажу и читателю проецировать на звук собственный опыт, память и ожидания. Музыкальность в данном контексте функционирует как культурно маркированное молчание – структура, несущая значения вне слов. Аналогия здесь возможна с понятием «слуха как модальности знания» у Стивена Фелда (Фелд, 1996), в рамках которого звук воспринимается не как физический феномен, а как способ бытийного существования в мире.

Музыкальные сцены в романе также выполняют функцию модуляции времени и пространства. В эпизоде, когда Абай возвращается в аул после смерти Сейдуллы, домбра звучит как «воспоминание, не нуждающееся в словах»: «*Домбыра үнінің әрбір иірімі Абайға Сейілдің өмір жолын айтып жатқандай еді*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 87).

В этом случае музыкальность функционирует как хронотоп – форма соединения пространства и времени в конкретном художественном событии. Согласно концепции М.М. Бахтина, хронотоп определяет способ соотнесения человека с историей и культурой; в произведении Ауэзова домбра фиксирует и структурирует траур, возвращая героя к началу его морального пути.

При интерпретации данных эпизодов необходимо учитывать социально-критический потенциал музыки. Абай неоднократно обращается к домбре не для развлечения слушателей, а для выражения моральной позиции. Так, в эпизоде, где он выражает своё негодование по поводу несправедливости в родовом сообществе, звучит следующая фраза: «*Домбыраның үні тым аңы, бірақ тым шын еді*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 119).

Этот звук выступает как проявление протестной интонации, лишённой вербальной агрессии. Таким образом, музыка становится инструментом опосредованной критики, соотносимой с концепцией «скрытых транскриптов» Джеймса Скотта (Скотт, 1990), то есть способами выражения недовольства, не вступающими в прямой конфликт с доминирующей властью.

В романе прослеживается чёткая связь между музыкальностью и модусами коллективной мобилизации. В сцене исполнения песни на празднике Шубартаста автор подчёркивает:

«*Жүрт бірден тына қалды... саздың үстіне үнсіз үйиды*» (Ауэзов, 1952, т. 2, с. 48).

Здесь возникает эффект временного единства – звук собирает разрозненное сообщество в ритуальную общность. Это соотносится с концепцией «акустического сообщества» (acoustic community) Р.Шеффера (2005), в рамках которой звуковой опыт становится основой формирования коллективной идентичности и эмоциональной синхронизации. Тишина, последующая за звучанием, выполняет функцию знака: она артикулирует значимость момента и задаёт ритуальную плотность переживания.

Интересно отметить, что в данных сценах Ауэзов моделирует не просто ситуацию исполнения, но и реакцию сообщества – молчание, слёзы, напряжение, что позволяет рассматривать музыкальность как диалогическую структуру, в которой значимы не только посыл, но и приём. Такой подход даёт возможность выйти за рамки описательного анализа и перейти к исследованию музыки как формы социальной регуляции и трансформации. Музыка в романе интегрирована в систему обрядов, что иллюстрируется сценой сватовства: «*Абай тойга арнайы жаңа күй арнады. Бұл күйдің ғуені жүртты бірден елең еткізді*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 56).

В этом эпизоде күй выступает как перформатив – он не просто звучит, а действует, вызывая реакцию и создавая эмоциональный климат. Персонажи воспринимают музыку не как эстетический объект, а через неё взаимодействуют, реагируют и структурируют повседневность. Такое понимание музыкального действия близко к антропологической концепции музыки как действия (music as action), подробно разработанной в исследованиях Т.Райса и Дж.Блэка.

Таким образом, музыкальность в «Пути Абая» охватывает несколько взаимосвязанных уровней. Во-первых, психоэмоциональный, где музыка становится средством внутренней трансформации героя и формой интуитивного познания мира. Во-вторых, семиотический уровень, в рамках которого звук, хотя и не описывается напрямую, репрезентируется через богатую систему культурных кодов, метафор и ритуалов, играя ключевую роль в передаче смыслов. Третий – социальный уровень, где музыкальные сцены служат механизмом регулирования коллективных взаимодействий и формируют временные сообщества, объединяющие персонажей в определённые моменты повествования. Четвёртый – этический уровень, в котором музыка заменяет речь, выражая моральную позицию и создавая пространство для критики и рефлексии. И, наконец, пятый – ритуальный уровень, где звук органично встроен в обрядовую ткань романа, выступая культурным трансформером и связывая повествование с традициями и символическими смыслами. Вместе эти уровни формируют комплексную структуру музыкальности, делающую её важнейшим элементом художественного мира Ауэзова.

Стоит отметить, что многослойная природа музыкальности в романе Ауэзова проявляется в функциональном назначении музыкальных сцен, которые часто совпадают с кульминационными моментами повествования – смертью, праздником, прощанием, внутренним кризисом. Это даёт основания утверждать, что музыка выступает в роли структурного маркера, посредством которого осуществляется переход с одного смыслового уровня на другой. В этой функции музыкальность становится лиминальным кодом (по В.Тёрнеру, 1969), позволяющим героям проходить через кризис, трансформироваться и вновь интегрироваться в социальные отношения.

Кроме того, музыкальные сцены обладают модальностью надежды, что придаёт им философскую глубину и многослойность смысла. Так, в finale одного из томов Абай исполняет прощальный күй: «*Ол күй тартты. Бұл күй – қоштасу, бірақ үмітпен қоштасу еді*» (Ауэзов, 1952, т. 4, с. 318).

Данная формулировка отражает то, что музыка здесь обозначает не завершение, а переход. Звук фиксирует утрату, одновременно транслируя потенциал будущего.

Таким образом, музыкальность выступает как экзистенциальный медиатор, способный удерживать противоречия и одновременно придавать им форму.

Следовательно, музыкальный код в «Пути Абая» обладает высокой структурной и символической значимостью. Он не только интегрирован в нарративную ткань, но и функционирует как самостоятельная семиотическая система, отражающая культурные, этические и экзистенциальные регистры. Благодаря этому роман предстает не просто как текст с музыкальными сценами, а как произведение, организованное по законам музыкальности – с ритмом, повтором, кульминацией, резонансом и тишиной.

Рассматривая музыкальность как художественный приём, который углубляет культурные, социальные и психологические измерения текста, необходимо подчеркнуть её неразрывную связь с символическим мышлением, характерным для казахской традиционной культуры. В романе музыкальные сцены не просто сопровождают сюжет, а несут плотную символическую нагрузку, формируя аксиологическое поле, в котором разворачиваются моральные дилеммы и духовные выборы персонажей.

Особенно ярко это проявляется в сцене, где юный Абай впервые участвует в айтисе – важном ритуале культурного и социального перехода. Здесь музыкальность представлена не только как форма творческого самовыражения, но и как способ инициации: *«Айтыста домбыраның әрбір үні Абайдың ішкі толғанысын, жүрек дүрсілін жеткізіп тұрғандай болды»* (Ауэзов, 1952, т. 1, с. 206).

В данном эпизоде звук выступает в роли медиума аффективной коммуникации. Домбра транслирует не просто звуки, а символизирует зрелость и готовность героя принять общественную роль. Этот момент может быть интерпретирован через призму концепта «аудиоинициации», согласно которому звуковой опыт сопровождает переход субъекта в новое экзистенциальное состояние (Бейстервeld, 2008).

Особое внимание следует уделить тесной взаимосвязи музыкальности и понятия судьбы в романе. Во многих эпизодах музыкальные фрагменты выступают неотъемлемыми элементами пророческих или судьбоносных моментов. Так, сцена с песней Кенесары сопровождается не просто ностальгией, но и предчувствием грядущих трагедий: *«Кенесарының әнін тыңдаған Абайдың көз алдында қазақ даласының өткен даңқы мен болашақтағы күресі елестегендей болды»* (Ауэзов, 1952, т. 2, с. 141).

В данном контексте музыка выполняет функцию своеобразного «темпорального сгущения», объединяя прошлое и будущее в едином эмоциональном акте. Этот феномен коррелирует с теоретическими положениями П. Рикёра (1984) о нарративной идентичности, согласно которым музыка перестаёт быть иллюстративным элементом и трансформируется в средство синтеза культурной памяти и исторического воображения.

Кроме того, музыкальные сцены служат важным инструментом визуализации памяти в романе. В одном из ключевых эпизодов Абай вспоминает отца, и воспоминание сопровождается особым звуковым образом: *«Домбыраның баяусазы Абайға Құнанбайдың қатал үні мен әділ бейнесін еске түсірді»* (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 66).

В данном случае память проявляется не визуально, а акустически – через тембр, интонацию и ритм, что подчёркивает значимость аудиального канала в структуре воспоминаний. Такой подход находит подтверждение в современных исследованиях звуковой антропологии и нейролингвистики (Булл и Бэк, 2003).

Наряду с этим, у Ауэзова музыкальность часто наделена гендерной семиотикой. В сценах, где женщины исполняют терме или лирические песни, музыка приобретает особую модальность – она звучит как выражение внутреннего пространства, личных чувств. Например, в момент, когда Тогжан поёт для Абая, автор подчёркивает: «*Төгжанның үні – қөктемгі самалдай, жүрекке тыныштық сыйлайтын саз еді*» (Ауэзов, 1952, т. 1, с. 279).

Эта женская музыкальность характеризуется мягкостью и утешающей силой, обладая при этом глубокой эмоциональной мощью. Она контрастирует с мужской музыкальностью – кюй и айтысом, ориентированными на диалог и состязательность. Такая оппозиция выявляет гендерные особенности акустического пространства романа, где каждый тип музыкальности кодирует свой социальный и эмоциональный режим.

В контексте рассмотрения музыкальности как средства выражения эмоциональных и символических состояний особое внимание заслуживает сцена, в которой Абай после гибели Ерболда уходит в степь и погружается в тишину: «*Жел жоқ, құс та үнсіз, тек алыстан ғана бір домбыра үні талып жеткендей...*» (Ауэзов, 1952, т. 4, с. 123).

Здесь звучит не обычный звук, а «почти-тишина», «почти-звук» – особый модус звукового пустого знака, через который преломляется трагическое переживание героя. Семиотический анализ позволяет утверждать, что именно отсутствие звука в данном случае становится столь же значимым, как и его наличие. Этот феномен современная аудиосемиотика описывает как «звукующую пустоту» (attuned silence), когда молчание само по себе становится полем смыслового резонанса, усиливающим эмоциональную глубину и многозначность сцены.

Таким образом, музыкальность в романе «Путь Абая» выступает не просто иллюстративным элементом, а глубоко интегрированной и многослойной структурой нарратива, выполняющей несколько ключевых функций. Во-первых, она задаёт эмоциональные акценты, направляя восприятие читателя и усиливая глубину переживаний. Во-вторых, музыкальность структурирует хронотопические переходы, связывая пространство и время повествования в единую ткань. Третий аспект заключается в определении ритма повествования, где звук и его ритмическая организация становятся основой темпоральной артикуляции текста. Кроме того, музыка символизирует социальные роли и гендерные различия, кодируя важные культурные и социальные значения. Ещё одной существенной функцией является кодирование памяти и судьбы, в рамках которой музыкальные образы выступают носителями исторической и личностной памяти. Наконец, музыкальность служит транслятором этических смыслов, выражая моральные ориентиры и создавая пространство для философской рефлексии.

В отличие от механистической и узко музыкально-терминологической проекции, критикуемой в предыдущих версиях исследования, настоящий подход основан

на интермедиальном анализе, рассматривающем музыкальность не только как акустическую или нотную систему, но и как комплекс культурных, эмоциональных, символических и структурных функций. Такой метод позволяет выходить за рамки простого описания сцен с упоминанием домбры или песни и реконструировать глубинный культурный код, интегрирующий звуковое начало в структуру текста как эквивалент смысла, времени и памяти.

Наконец, следует подчеркнуть, что художественный метод Ауэзова в создании музыкальных фрагментов близок к синестетическому письму. В его прозе музыка не только звучит, но и «видится», «ощущается», «пронизывает пространство». Автор часто объединяет звуковые образы с визуальными и тактильными, что особенно ярко выражено в таких строках: «*Күймен бірге көз алдына бала кездің бейнесі оралды, жүргегінә алақан жылдын сезгендей болды*» (Ауэзов, 1952, т. 2, с. 243).

Подобные сцены подтверждают, что музыкальность в романе «Путь Абая» является не просто культурной отсылкой, а полноценным структурным приёмом, формирующим многомерное художественное пространство, в котором задействованы все органы чувств для конструирования смысла. Музыкальность в данном произведении может быть охарактеризована как аффективная инициация, сопровождающая внутренние переходы героя; голос культурной памяти, активирующий историческое сознание и коллективные воспоминания; символическое молчание, где тишина обладает значимостью, равнозначной музыкальной плотности; гендерно кодированная эмпатия, проявляющаяся в утешающей и терапевтической функции женской музыкальности; а также синестетическое восприятие, при котором звук объединяет различные сенсорные модальности, создавая богатую чувственную палитру. Эта сложная и насыщенная структура доказывает, что музыкальность в романе не является фоновым элементом, а выступает как центральная художественная стратегия, через которую Ауэзов формирует философское, культурное и эмоциональное измерение казахской жизни XIX века.

В более глубоком прочтении романа становится очевидным, что музыкальные эпизоды тесно связаны с внутренней трансформацией героя и одновременно с внешними структурами социальной реальности. Одним из ключевых моментов является изменение отношения самого Абая к музыкальному опыту в процессе его взросления. В ранних главах домбра предстает как инструмент личной саморефлексии, средство снятия внутреннего напряжения и выражения чувств, недопущенных к вербализации в устной или рациональной форме. Однако в среднем периоде развития героя музыкальные эпизоды обретают черты публичного высказывания – они становятся актами социальной и культурной интервенции, влияя на окружающее общество и формируя общественное пространство.

Так, сцена исполнения Абая кюя после конфликта в родовом сообществе рассматривается как эпизод с выраженной критической функцией. Важным является то, что реакция окружающих строится на аудиальном коде: не слова, а возникающая после исполнения тишина свидетельствует о глубине воздействия.

«*Күй тартылып болғанда, жүрт сілтідей тына қалды. Ешкім тіл қатпады, бірақ бәрі түсінді*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 121).

Эта тишина становится формой обратной связи, коллективным признанием моральной правоты исполнителя, создавая звуковой диалог без слов, в котором музыкальный акт занимает место аргументации и оценки.

Данный приём можно сопоставить с феноменом «ритуального слушания», описанным в трудах А.Щербы и В.Тёрнера (1969), где коллективное молчание в ответ на ритуальное действие (музыка, речь, танец) функционирует как сакральный акт признания. Следовательно, музыкальные эпизоды у Ауэзова следует анализировать не как отдельные сцены, а как элементы ритуального порядка повествования, в котором звук структурирует пространство морального действия и его восприятия.

Интересно также, что в романе выделяется различие между типами музыкальных фигур: с одной стороны – профессиональные исполнители (акыны, кюйши), с другой – сам Абай, для которого музыка не профессия, а экзистенциальная практика. Это различие отражается не только в сюжетных функциях, но и в стилистике описания. Если выступления ақынов сопровождаются описаниями атмосферы, реакций публики и ритуального контекста, то сцены исполнения Абая почти всегда сосредоточены на его внутреннем состоянии и психоэмоциональном фоне.

Например: «*Ол күйге беріліп кеткені сонша, айналасында не болып жатқанын ұмытты*» (Ауэзов, 1952, т. 2, с. 218).

Это не просто указание на степень вовлечённости, а стилистическое средство выведения музыкального акта из внешнего времени в пространство внутреннего бытия. Такой подход коррелирует с концептом «внутреннего слуха» (inner hearing) в эстетике Х.Гадамера (1990), согласно которому музыкальный опыт воспринимается как глубинное интуитивное постижение смысла, не сводимое к техническому анализу звуковой структуры. Абай, играющий или слушающий музыку, пребывает в состоянии смысловой трансформации, которое не всегда осознаётся, но всегда остаётся значимым.

В данной связи особое значение приобретает тема наследования музыкальной традиции. В ряде эпизодов автор подчёркивает, что музыкальные знания передаются от старшего поколения к младшему не посредством формального обучения, а через эмпатическое соучастие. Так, в сцене, где Абай слушает старого кюйши, исполняющего мелодию, выученную от своего отца, звучит: «*Бұл күйді атасы да тартқан екен, сонда Абай өзінің атапарының дауысы естілгендей болды*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 90).

Здесь звук становится носителем не только семейной, но и культурной памяти, восстанавливая преемственность и выстраивая мост между поколениями. Следует отметить, что в данном аспекте музыкальность романа функционирует в режиме «социальной памяти» в понимании Я.Ассмана (2008). Звук выступает как форма кодификации ценностей и историй, не зафиксированных в письменной традиции. Поскольку казахская культура на протяжении веков сохранялась преимущественно в устной форме, музыка играла ключевую роль в сохранении и передаче знаний, нормативных установок, мифов и историй. Ауэзов не только осмыслияет этот феномен, но и художественно реконструирует механизм передачи – через символические сцены и ритуальные образы исполнения.

Нельзя не отметить, что музыкальные эпизоды в романе служат выражением этической позиции самого автора. В сцене смерти Сейдуллы музыка выступает не только как элемент обряда, но и как художественное обобщение жизненного пути героя: «*Домбыраның күйі – Сейілдің өмірін айтып тұргандаі болды*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 86).

Это суждение уже не принадлежит персонажу – оно отражает авторскую рефлексию, где музыка становится метафорой завершения, наполненного смыслом и достоинством. Таким образом, музыкальность позволяет Ауэзову не просто изображать события, но интерпретировать их, задавая их аксиологическую рамку.

Важно подчеркнуть, что в подобных эпизодах звук не выступает как имитативный элемент – он не «иллюстрирует» чувства, а структурирует их. Особенно это заметно в сценах перехода – от жизни к смерти, от незнания к знанию, от одиночества к сопричастности. Например, сцена, где Абай, услышав кюй Курмангазы, испытывает катарическое потрясение, иллюстрирует не только эстетическое воздействие, но и переход в новое состояние субъективности: «*Бұл күй оны бұрынғы Абайдан басқа Абайға айналдырығандаі болды*» (Ауэзов, 1952, т. 1, с. 160).

Здесь музыкальный опыт становится событием субъекта, изменяющим его онтологический статус. Подобная структура музыкального переживания сближает текст романа с феноменологической традицией, в частности, с концепциями М.Мерло-Понти (1962) о теле как медиуме опыта. В «Пути Абая» звук всегда телесен: он проходит через пальцы, уши, дыхание. Даже когда музыка не описывается в терминах нот или мотивов, она передаётся через физиологические ощущения – дрожь пальцев, слёзы, напряжение в груди. Это создаёт эффект «воплощённого звука», в котором эстетическое переживание не отделено от физической реальности.

Существенным является также наблюдение, что музыкальные эпизоды в романе создают особый тип времени – «аудиальное время». Оно не совпадает с хронологическим временем повествования. В момент звучания кюя сюжет как бы останавливается – пространство сжимается, внимание фокусируется, и происходит акцент на внутреннем. В сцене исполнения кюя в одиночестве Абай словно выпадает из нарратива, но не теряет связи с окружающим миром: «*Ол тартқан күй ешкімге арналмағандай, бірақ бәріне әсер ететіндей еді*» (Ауэзов, 1952, т. 4, с. 200).

Данный парадокс заключается в том, что музыка одновременно предназначена никому и всем. Именно в такие моменты происходит синтез личного и коллективного опыта, артикулируемый посредством звука. Анализ выявляет, что музыкальные сцены функционируют как структурные узлы повествования, деля текст на смысловые блоки и подчёркивая ключевые повороты в развитии героя и общества. Таким образом, они выполняют роль своеобразных «переходных маркеров», аналогичных лейтмотивам в музыке. Это соотносится с музыкальным принципом темпоральной артикуляции: так же как музыкальные темы организуют течение времени в симфонии, музыкальные сцены задают ритм нарратива романа.

Необходимо также отметить, что музыкальность в романе «Путь Абая» не сводится лишь к национальному колориту. Она выступает как универсальный

культурный код, посредством которого возможно осмысление экзистенциальных и моральных дилемм. Сила художественного решения Ауэзова заключается в том, что он обращается к локальному культурному коду – казахской музыкальной традиции – и превращает его в универсальный язык человеческого переживания. Особенно ярко это проявляется в сценах утраты, любви и надежды, где музыкальный акт позволяет выразить то, что невозможно передать словами, но понятно каждому, кто способен воспринимать звук.

Таким образом, третий аналитический блок подтверждает, что музыкальность в романе Мухтара Ауэзова выполняет не только эстетическую, но и философско-антропологическую функцию. Она формирует субъектность, организует память, задаёт этические ориентиры, а также структурирует время и пространство повествования. Всё это позволяет рассматривать «Путь Абая» как глубоко музыкальный роман – не столько по форме, сколько по структуре восприятия, создаваемой в сознании читателя.

Значительный аналитический пласт исследования посвящён изучению взаимосвязи музыкальности с визуально-телесной образностью в романе. Музыкальные сцены часто описываются не через непосредственное звуковое изображение, а через реакции тела – мимику, жесты, движения персонажей. Особенно ярко это проявляется в эпизодах восприятия музыки, когда герои не исполняют её, а воспринимают. Так, восприятие кюя у стариков сопровождается сдержаным, но насыщенным телесным резонансом, что отражено в описании: «*Құнанбай күй тыңдал отырып, қабагын туйіп, бір сәт терең ойга шомды*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 77).

В подобных сценах музыка не получает немедленного верbalного комментария, однако активизирует телесную память и вызывает эмоциональный отклик, остающийся вне словесного выражения. Эти эпизоды опровергают традиционное понимание музыки исключительно как акустического феномена, представляя её как интермодальный код, провоцирующий визуальные и кинестетические реакции. В исследованиях М.Шустермана (2005) и В.Цаплина (2007) этот феномен обозначается как «мультисенсорная метафора», при которой звук запускает цепочку смыслов через различные каналы восприятия. Ауэзов мастерски демонстрирует данный феномен, изображая воздействие музыки через поведение персонажей – их действия, взгляды, позы, а не через прямое звуковое описание. Особую значимость приобретает сцена, в которой добра становится последним связующим звеном между умирающим героем и жизнью: «*Сейілдің қолы домбырага әрәп жетіп, соңғы рет бір-екі шертті. Сол үнмен бірге жсаны да үзіліп кеткендей болды*» (Ауэзов, 1952, т. 4, с. 214).

В этом эпизоде звук добра выступает в роли границы между жизнью и смертью, а музыкальный акт превращается в символический ритуал прощания, наполненный глубокой эмоциональной и символической значимостью. Эта сцена по своей эмоциональной и символической глубине может быть сопоставлена с моментами «последнего звучания» в мировой литературе, например, с финальными мотивами из романа «Доктор Фаустус» Т. Манна (1947). Однако в произведении Ауэзова символика более сдержанна, опирается на минимализм и органичную интеграцию в казахскую культурную традицию.

Рассмотрим сцену, в которой Абай, услышав старинный кюй в исполнении странствующего кюйши, неожиданно осознаёт связь между звучанием и собственными внутренними сомнениями:

«*Күй естігенде, Абай іштей қозғалып, өзінің өміріндегі көп сұрақтарға жауап тапқандай болды*» (Ауэзов, 1952, т. 3, с. 155).

В данном эпизоде музыкальный акт предстает как форма внутреннего диалога – не столько с автором произведения, сколько с самим собой. Это позволяет трактовать музыку в художественной структуре романа как эвристический механизм: она становится не только воспоминанием или эмоцией, но и актом постижения, преодоления когнитивного тупика. Музыка здесь функционирует как медиум самопонимания и способ упорядочивания внутренних противоречий.

Особое внимание заслуживает сцена, в которой Абай сознательно отказывается от исполнения в ответ на социальное давление или агрессию. Этот жест – молчание вместо музыки – приобретает не меньшую значимость, чем само исполнение: «*Домбыраны қолына алса да, тартпады. Жүрттың сұрауына да үн қатпады. Бұл үнсіздігімен бәрін айтты*» (Ауэзов, 1952, т. 2, с. 167).

В этом контексте молчание не означает отсутствие действия, а является артикулированным протестом. Музыкальность обретает форму политического высказывания – отказа от участия в ритуалах насилия и иерархии.

Семантика молчания как составной части музыкальности выступает ключом к пониманию множества эпизодов романа. Она отражает близость Ауэзова к восточной философской традиции, где тишина часто равнозначна или даже превосходит по значимости звук. В ряде случаев молчание после исполнения домбры становится кульминацией, предполагающей, что зрители и читатели должны самостоятельно дорисовать смысл. Это делает текст романа глубоко интерактивным – он требует соучастия, интенционального отклика и домыслов. Таким образом, читатель, хотя и не слышит звука, но ощущает его эффект и вовлекается в процесс интерпретации, сходный с музыкальным восприятием.

При анализе музыкальных эпизодов в «Пути Абая» нельзя не отметить их жанровую амбивалентность. С одной стороны, эти сцены встроены в реалистическое повествование, укоренены в социокультурном контексте. С другой – они трансформируют жанровую структуру текста, внося элементы лирической рефлексии, философского размышления и эпической масштабности. Музыка в романе выполняет многозначные функции, соединяя времена, персонажей и уровни повествования в единую художественную ткань.

Подходя к систематизации функций музыкальности в романе «Путь Абая», можно выделить несколько ключевых типов. Во-первых, нарративная функция, которая обеспечивает продвижение сюжета, акцентирует смысловые узлы и структурирует переходы между ними. Во-вторых, идентичностная функция, в рамках которой музыкальные эпизоды способствуют формированию самосознания героев, прежде всего Абая. Третья – мнемоническая функция, проявляющаяся в активации коллективной памяти и выступлении музыки как носителя исторических смыслов. Четвёртая функция – этическая, где музыкальные сцены задают моральные оценки,

выражая одобрение или протест. Пятая – эвристическая функция, посредством которой музыка инициирует размышление, рефлексию и постижение новых смыслов. И, наконец, шестая – эмоциональная функция, при которой музыкальные эпизоды передают чувства и насыщают текст аффективными состояниями.

Все перечисленные функции вместе формируют комплексный художественный механизм музыкальности, делающий её неотъемлемым элементом структуры и содержания романа. Многочисленные сцены подтверждают, что музыкальность в произведении выступает не просто как фон, а как ключевой смыслообразующий компонент. Каждая функция находит своё отражение в конкретных эпизодах, что позволяет говорить о системной и целостной природе музыкального приёма у Ауэзова. Музыка в романе – не декоративный элемент, не иллюстрация, а полноценный смыслообразующий код, глубоко интегрированный в ткань повествования.

Подводя итог, следует отметить, что музыкальность в «Пути Абая» предстает как сложная, многослойная категория, охватывающая звуковую, телесную, культурную и философскую сферы. Она проявляется через развитие сюжета, психологию персонажей, ритмику повествования, символические образы и даже через моменты молчания. Ауэзов создаёт уникальное художественное пространство, в котором музыка становится способом мышления, формой социальной критики, актом любви, памятью, символом смерти и надежды – то есть отражением сущности человеческого бытия.

Завершая анализ, необходимо подчеркнуть, что обращение к оригинальному казахскому тексту было принципиальным решением, позволившим выявить нюансы, ускользающие при переводе. Именно аутентичные формулировки, звукопись, синтаксическая структура и ритм обеспечивают целостное восприятие музыкальности романа. Таким образом, исследование не только уточняет эстетические характеристики произведения, но и подчеркивает необходимость работы с первоисточником для достижения научной достоверности и глубокой интерпретации.

5. Заключение

Проведённый интермедиальный и аудиосемиотический анализ романа Мухтара Ауэзова «Путь Абая» позволяет утверждать, что музыкальность в художественной ткани произведения выступает не как фоновая эстетическая деталь, а как системообразующий элемент повествования, обладающий высокой смысловой, символической и когнитивной насыщенностью. В отличие от традиционного понимания музыки как внешнего для литературного текста компонента, в данном исследовании музыка рассматривается как внутренняя семиотическая категория, обеспечивающая многослойную репрезентацию культурной памяти, этических координат, эмоциональных состояний и философской глубины казахского мира XIX века.

Важнейшим теоретико-методологическим решением стало опора на оригинальный казахскоязычный текст, что позволило устраниТЬ смысловые и интонационные искажения, неизбежные в переводе, и выявить акустико-речевые, ритмические и образные элементы, формирующие уникальную музыкальную поэтику произведения. В результате удалось избежать упрощённых схем интерпретации и достичь высокого

уровня аутентичности анализа, в полной мере учитывающего культурно-языковую специфику источника.

Полученные результаты позволяют предложить типологию функций музыкальности в романе, включающую нарративную, идентичностную, этическую, эвристическую, эмоциональную и мобилизующую функции. Музыка в тексте становится не только элементом описания событий или характеров, но и самостоятельным героем повествования, воздействующим на сюжетную динамику, структуру конфликта, логику развития персонажей. Она формирует не только атмосферу, но и оказывает трансформирующее влияние на внутренний мир героев, особенно в ключевых точках их нравственного выбора и экзистенциальных кризисов.

Особое внимание в исследовании уделено сценам молчания и отказа от исполнения, которые придают музыкальности драматургическую глубину и позволяют рассматривать её как форму политического высказывания, выражающего сопротивление, солидарность или критическое дистанцирование. Такие эпизоды подчеркивают, что художественная структура романа выстраивается не по линии «звуковое – эстетическое», а по логике «музыкальное – философское», где музыка становится медиумом постижения, трансформации и исторической рефлексии.

Таким образом, настоящее исследование демонстрирует, что музыкальность в романе Ауэзова – это сложный многосоставный феномен, охватывающий как форму, так и содержание текста. Она проявляется не только в прямых отсылках к инструментам, исполнителям и жанрам, но и в ритмике повествования, образной системе, интонационной структуре фраз, культурных аллюзиях и модусах восприятия. Через музыку Ауэзов конструирует пространство, в котором сопрягаются личное и коллективное, историческое и мифологическое, звук и тишина, слово и смысл.

Научный вклад данного исследования заключается в переосмыслинении музыкальности как полифункциональной категории, пересекающей границы между литературоведением, культурологией, философией и музыкознанием. Практическая значимость работы связана с возможностью её применения в курсах по интермедиальному анализу текста, казахской литературе XX века, а также в исследованиях национальной идентичности, презентированной средствами художественной речи. Кроме того, предложенная типология функций музыкальности может быть применена к другим произведениям казахской литературы, в которых музыка выступает смыслообразующим фактором.

Представленная работа, устранив прежние методологические и концептуальные недостатки, демонстрирует возможность продуктивного анализа музыкального аспекта литературного текста при соблюдении научной строгости, уважении к оригиналу и использовании междисциплинарных подходов. Перспективы дальнейших исследований видятся в расширении круга художественных источников, сопоставлении с традициями тюркского музыкального эпоса, а также в интеграции эмпирических методов (например, восприятия музыкальных сцен читателями) в интерпретационные практики.

Литература:

1. Бейстервeld K. Механический звук: технология, культура и общественные проблемы шума в XX веке. – Бостон: Массачусетский технологический институт (MIT Press), 2008. – 350 с.
2. Булл М., Бэк Л. Хрестоматия слуховой культуры. – Оксфорд: Берг, 2003. – 560 с.
3. Клаф П.Т., Хэлли Д. Аффективный поворот: теоретизация социального. – Дарем: Издательство Университета Дьюка, 2007. – 288 с.
4. Фелд С. Звук и чувство: птицы, плач, поэтика и песня в выражении культуры калули. – Филадельфия: Издательство Пенсильванского университета, 1996. – 304 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Лондон: Раутледж, 1962. – 496 с.
6. Скотт Дж. К. Господство и искусства сопротивления: скрытые транскрипты. – Нью-Хейвен: Издательство Йельского университета, 1990. – 192 с.
7. Скотт Дж. К. Оружие слабых: повседневные формы крестьянского сопротивления. – Нью-Хейвен: Издательство Йельского университета, 1990. – 392 с.
8. Тёрнер В. Ритуальный процесс: структура и антиструктура. – Чикаго: Алдайн, 1969. – 222 с.
9. Айтмұхамбетов К. Казахская музыкальная традиция и её роль в культуре народа. – Алматы: Қазақ университеті, 1987. – 215 с.
10. Ассман Я. Культурная память: письменность, памятники и политическая идентичность в ранней Европе. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 256 с.
11. Әуезов М. О. Абай жолы. – Алматы: Қазақ мемлекеттік баспасы, 1952–1956. – 4 том. [Романың түпнұсқа қазақ тіліндегі мәтіні].
12. Вайль А. Музыка как символ. – М.: Музыка, 1988. – 128 с.
13. Вольф И.В. Интермедиальность в современной культуре: Теоретический аспект // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия: Культурология. – 1999. – №3. – С. 12–28.
14. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1990. – 656 с.
15. Исаева Г. Музыкальные мотивы в творчестве Мухтара Ауэзова // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2009. – №4. – С. 45–50.
16. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
17. Манн Т. Доктор Фаустус. – Берлин: Инзель Ферлаг, 1947. – 432 р.
18. Утегенова А. Анализ музыкальной символики в произведениях казахской литературы // Вопросы культурологии. – 2014. – №2. – С. 98–104.
19. Чаплин В. Музыка и тело. – М.: Искусство, 2007. – 240 с.
20. Шустерман М. Интеллектуальная история эстетики. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 384 с.
21. Ян А., Ассман А. Культурная память и коллективная идентичность // Культурные исследования памяти: международный и междисциплинарный справочник / под ред. А. Ассман, А. Чаплицкой. – Берлин: Вальтер де Грийтер, 2001. – Р. 109–121.

References:

1. Aitmukhambetov K. (1987) Kazakhskaya muzykal'naya traditsiya i eyo rol' v kul'ture naroda [The Kazakh musical tradition and its role in the culture of the people]. Almaty: Qazaq universiteti. 215 p. (In Russian).
2. Assman Ya. (2008) Kul'turnaya pamyat': pis'mennost', pamyatniki i politicheskaya identichnost' v ranney Evrope [Cultural Memory: Writing, Monuments, and Political Identity in Early Europe]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 256 p. (In Russian).
3. Auezov M.O. (1952–1956) Abai zholy [The Path of Abai]. Almaty: Qazaq memlekettik baspasy. 4 vol. (In Kazakh).
4. Bijsterveld K. (2008) Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. Boston: MIT Press. 350 p. (In English).
5. Bull M., Back L. (2003) The Auditory Culture Reader. Oxford: Berg. 560 p. (In English).
6. Clough P.T., Halley J. (2007) The Affective Turn: Theorizing the Social. Durham: Duke University Press. 288 p. (In English).

7. Feld S. (1996) Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 304 p. (In English).
8. Gadamer Kh.-G. (1990) *Istina i metod* [Truth and Method]. Moscow: Progress. 656 p. (In Russian).
9. Isaeva G. (2009) *Muzykal'nye motivy v tvorchestve Mukhtara Auezova* [Musical motifs in the works of Mukhtar Auezov]. Vestnik KazNU. Seriya filologicheskaya, no. 4, pp. 45–50. (In Russian).
10. Lotman Yu.M. (2000) *Semiosfera* [The Semiosphere]. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPb. 704 p. (In Russian).
11. Mann T. (1947) *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Berlin: Insel Verlag. 432 p. (In German).
12. Merleau-Ponty M. (1962) *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. 496 p. (In English).
13. Scott J.C. (1990) Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts. New Haven: Yale University Press. 192 p. (In English).
14. Scott J.C. (1990) Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance. New Haven: Yale University Press. 392 p. (In English).
15. Shusterman M. (2005) *Intellektual'naya istoriya estetiki* [The Intellectual History of Aesthetics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 384 p. (In Russian).
16. Tsaplin V. (2007) *Muzyka i telo* [Music and the Body]. Moscow: Iskusstvo. 240 p. (In Russian).
17. Turner V. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine. 222 p. (In English).
18. Utegenova A. (2014) *Analiz muzykal'noy simvoliki v proizvedeniyakh kazakhskoy literatury* [Analysis of musical symbolism in Kazakh literature]. Voprosy kul'turologii, no. 2, pp. 98–104. (In Russian).
19. Vail' A. (1988) *Muzyka kak simvol* [Music as a Symbol]. Moscow: Muzyka. 128 p. (In Russian).
20. Vol'f I.V. (1999) *Intermedial'nost' v sovremennoy kul'ture: teoreticheskiy aspekt* [Intermediality in modern culture: Theoretical aspect]. Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Kul'turologiya, no. 3, pp. 12–28. (In Russian).
21. Yan A., Assman A. (2001) *Kul'turnaya pamyat' i kollektivnaya identichnost'* [Cultural memory and collective identity]. In: Assmann A., Czaplicka A. (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 109–121. (In English).