

UDC 7.071.2  
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.336

### Гаухар Кошкарбековна Тасбергенова

Доктор философии (PhD), доцент кафедры арт-менеджмента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-8529-7859

email: [gaukhartasbergenova@gmail.com](mailto:gaukhartasbergenova@gmail.com)

### Ермек Маликович Курманаев\*

Доцент кафедры струнных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-9133-2726

email: [kurmanaev\\_ermek@mail.ru](mailto:kurmanaev_ermek@mail.ru)

СТАТЬЯ

# ЯЗЫК ЖЕСТА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

\* Корреспондирующий автор

email: [kurmanaev\\_ermek@mail.ru](mailto:kurmanaev_ermek@mail.ru)

Поступила в редакцию: 18.10.2025

Принята к публикации: 19.03.2026



© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

Для цитирования

Тасбергенова, Гаухар, и Ермек Курманаев. «Язык жеста в традиционной культуре исполнительства: семантика и функции». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, с. 47–74, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.336>.

Ключевые слова

Домбровое исполнительское искусство, язык жестов в музыкальном исполнительстве, невербальная художественная коммуникация, кюй, казахская инструментальная музыка, семиотика музыкального языка.

Благодарности

Авторы выражают свою благодарность редакции журнала *Saryn* и рецензентам за проявленный интерес, а также за помощь в подготовке данной статьи к публикации.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке статьи инструменты искусственного интеллекта (ChatGPT) применялись в качестве вспомогательных средств для технической обработки отдельных текстовых фрагментов и составления таблиц. Их использование ограничивалось редакционно-техническими задачами и не влияло на научное содержание и выводы исследования.

**Аннотация.** В статье рассматриваются актуальные проблемы домбрового исполнительского искусства, связанные с формированием и развитием культуры жестового языка как важного компонента художественной выразительности. Жесты анализируются как специфическая система интонационно-выразительных средств, участвующих в формировании исполнительской концепции, раскрытии темброво-звуковых нюансов и художественной содержательности музыкального произведения. Особое внимание уделяется осмыслению жеста как формы невербальной художественной коммуникации в контексте традиционного казахского инструментального исполнительства. Рассматривается природа музыкального языка как знаково-семиотической системы, включающей жестовые движения и мимику как элементы исполнительского процесса. Анализируется взаимодействие слуховых, зрительных и сенсорных факторов, влияющих на восприятие музыкального текста, процесс интонирования и эмоционально-психологическое состояние исполнителя.

Методология исследования основана на междисциплинарном подходе, включающем музыковедческий, семиотический, культурологический и психофизиологический анализ. Используются методы структурно-функционального анализа, сравнительного анализа исполнительских практик, а также элементы феноменологического и интерпретационного подходов, позволяющие рассматривать жест как многомерный феномен музыкального мышления и исполнительской деятельности.

В работе затрагиваются смысловые особенности кюя, его структурная целостность и зависимость от исполнительских действий, пластики жеста и художественного мышления музыканта. Установлено, что жесты в казахской инструментальной музыке выступают не только выразительным, но и структурообразующим элементом, формирующим художественную целостность произведения. Подчеркивается важность сохранения и научного изучения языка жестов в традиционной культуре в условиях глобализации как одного из факторов сохранения национальной идентичности и преемственности исполнительских традиций.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения полученных результатов в педагогической практике – в обучении игре на домбре, а также в курсах теории музыки и сольфеджио. Введение жестовых компонентов и учет моторно-двигательной образности способствует более глубокому освоению интонационно-ритмических структур, развитию музыкального мышления и повышению качества интерпретации, включая сложные формы посттональной музыки.

Вклад авторов

*Г. К. Тасбергенова* – разработка направления и методологии исследования, формулировка и определение ключевых целей и задач, исполнительский анализ и интерпретация полученных данных.

*Е. М. Курманаев* – разработка теоретической концепции исследования, подбор литературы, работа с источниками, сбор, анализ и систематизация данных, анкетирование, беседы, консультации с традиционными исполнителями, интерпретация результатов опыта, написание основного текста статьи.

UDC 7.071.2  
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.336

### Гаухар Кошкарбековна Тасбергенова

Философия докторы (PhD), Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арт-менеджмент кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-85297859

email: gaukhartasbergenova@gmail.com

### Ермек Маликович Курманаев\*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ішекті аспаптар кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-9133-2726

email: kurmanaev\_ermek@mail.ru

## МАҚАЛА

# Дәстүрлі орындаушылық мәдениетіндегі қимылдың тілі: семантикасы және функциясы

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.*

\* Жауапты автор

email: kurmanaev\_ermek@mail.ru

Редакцияға түсті: 18.10.2025

Басылымға қабылданды: 19.03.2026



© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

Дәйексөз үшін

Тасбергенова, Гаухар, және Ермек Курманаев. «Дәстүрлі орындаушылық мәдениетіндегі қимылдың тілі: семантикасы және функциясы». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, 47–74 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.336>. (Орысша)

Тірек сөздер

Домбыралық орындаушылық өнер, музыкалық орындаушылықтағы ым-ишара тілі, бейвербалды көркем коммуникация, күй, қазақ аспаптық музыкасы, музыкалық тілдің семиотикасы.

Алғыс

Авторлар *Saryn* журналының редакциясына және рецензенттерге осы зерттеуге қызығушылық танытқандары үшін, сондай-ақ осы мақаланы жариялауға дайындаудағы көмегі үшін алғыс білдіреді.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект құралдары (ChatGPT) жекелеген мәтіндік фрагменттерді техникалық өңдеу және кестелер құрастыру үшін көмекші құрал ретінде қолданылды. Оларды пайдалану редакциялық-техникалық міндеттермен шектеліп, зерттеудің ғылыми мазмұны мен қорытындыларына әсер еткен жоқ.

**Аңдатпа.** Мақалада домбыралық орындаушылық өнердегі көркемдік мәнердің маңызды құрамдас бөлігі ретінде ым-ишара мәдениетінің қалыптасуы мен дамуына байланысты өзекті мәселелер қарастырылады. Ым-ишаралар орындаушылық тұжырымдаманы қалыптастыруға, тембрлік-дыбыстық реңктерді ашуға және музыкалық шығарманың көркем мазмұнын жеткізуге қатысатын интонациялық-мәнерлік құралдардың ерекше жүйесі ретінде талданады. Дәстүрлі қазақ аспаптық орындаушылығы контекстінде ым-ишараның бейвербалды көркем коммуникация формасы ретіндегі мәніне ерекше назар аударылады. Музыкалық тілдің табиғаты ым-ишара мен мимиканы орындаушылық үдерістің элементтері ретінде қамтитын таңбалық-семиотикалық жүйе тұрғысынан қарастырылады. Музыкалық мәтінді қабылдауға, интонациялау үдерісіне және орындаушының эмоциялық-психологиялық күйіне әсер ететін есту, көру және сенсорлық факторлардың өзара байланысы талданады.

Зерттеу әдіснамасы музыкатанулық, семиотикалық, мәдениеттанулық және психофизиологиялық талдауды қамтитын пәнаралық тәсілге негізделген. Құрылымдық-функционалдық талдау, орындаушылық тәжірибені салыстырмалы талдау әдістері, сондай-ақ ым-ишараны музыкалық ойлау мен орындаушылық қызметтің көпқырлы феномені ретінде қарастыруға мүмкіндік беретін феноменологиялық және интерпретациялық тәсілдердің элементтері қолданылды.

Жұмыста күйдің мағыналық ерекшеліктері, оның құрылымдық тұтастығы және орындаушылық әрекеттерге, ым-ишара пластикасына және музыканттың көркемдік ойлауына тәуелділігі қарастырылады. Қазақ аспаптық музыкасында ым-ишара тек мәнерлік құрал ғана емес, сонымен қатар шығарманың көркемдік тұтастығын қалыптастыратын құрылымдық элемент ретінде қызмет ететіні анықталды. Дәстүрлі мәдениеттегі ым-ишара тілін сақтау мен ғылыми тұрғыда зерттеудің маңыздылығы жаһандану жағдайында ұлттық бірегейлік пен орындаушылық дәстүрлердің сабақтастығын сақтаудың факторларының бірі ретінде айқындалады.

Зерттеудің практикалық маңызы алынған нәтижелерді педагогикалық практикада – домбырада ойнауды оқытуда, сондай-ақ музыка теориясы мен сольфеджио курстарында қолдану мүмкіндігімен байланысты. Ым-ишара компоненттерін енгізу және моторлы-қозғалыстық бейнелілікті ескеру интонациялық-ырғақтық құрылымдарды тереңірек меңгеруге, музыкалық ойлауды дамытуға және интерпретация сапасын арттыруға, соның ішінде посттоналдық музыканың күрделі формаларын түсінуге ықпал етеді.

Авторлардың үлесі

**Г. К. Тасбергенова** – зерттеудің бағыты мен әдіснамасын әзірлеу, негізгі мақсаттар мен міндеттерді тұжырымдау, орындаушылық талдау және алынған деректерді түсіндіру.

**Е. М. Курманаев** – зерттеудің теориялық концепциясын қалыптастыру, әдебиетті іріктеу, дереккөздермен жұмыс жасау, деректерді жинау, талдау және жүйелеу, дәстүрлі орындаушылармен сауалнама жүргізу, әңгімелесу, кеңесу, тәжірибе нәтижелерін интерпретациялау, мақаланың негізгі мәтінін жазу.

UDC 7.071.2  
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.336

### Gaukhar Tasbergenova

PhD, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-85297859

email: gaukhartasbergenova@gmail.com

### Yermek Kurmanayev\*

Associate Professor, String Instruments Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-9133-2726

email: kurmanaev\_ermek@mail.ru

## ARTICLE

# THE LANGUAGE OF GESTURE IN TRADITIONAL PERFORMANCE CULTURE: SEMANTICS AND FUNCTIONS

*The authors have reviewed and approved the final manuscript and affirm that there is no conflict of interest.*

\* Corresponding author

email: kurmanaev\_ermek@mail.ru

Received by editorial: 18.10.2025

Accepted to publish: 19.03.2026



© 2026 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

CITE

Tasbergenova, Gaukhar and Yermek Kurmanayev. "The Language of Gesture in Traditional Performance Culture: Semantics and Functions." *Saryn*, vol. 14, no. 1, 2026, pp. 47–74, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.336>. (In Russian)

KEYWORDS

Dombra performance art, language of gesture, non-verbal artistic communication, kui, Kazakh instrumental music, semiotic sign system.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors would like to express their gratitude to the editorial board of *Saryn* and the reviewers for their interest in this work and for their valuable assistance in preparing this article for publication.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

In the preparation of this manuscript, artificial intelligence tool ChatGPT (OpenAI) was used as additional aid for the technical processing of specific text fragments and the compilation of tables. This application was strictly limited to editorial and technical tasks and did not influence the scholarly content or the research findings.

**ABSTRACT.** The article examines current issues in dombra performance art concerning the formation and development of gestural language culture as an important component of artistic expressiveness. Gestures here are analyzed as a specific system of intonational and expressive means involved in forming the performance concept, revealing timbre and sonic nuances, and articulating the artistic meaning of a musical work. Particular attention is given to understanding the gesture as a form of non-verbal artistic communication within the context of traditional Kazakh instrumental performance. The study explores the nature of musical language as a semiotic sign system that incorporates gestural movements and facial expressions as integral elements of the performance process. The article analyzes the interaction of auditory, visual, and sensory factors that influence the perception of the musical text, the intonation process, and the emotional and psychological state of the performer.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that integrates musicological, semiotic, cultural, and psychophysiological analyses. The study employs structural-functional analysis, comparative analysis of performance practices, as well as the elements of phenomenological and interpretative approaches. This framework allows to consider gesture as a multidimensional phenomenon of musical thinking and performance activity.

The study addresses the semantic characteristics of the kui genre, its structural integrity, and its dependence on the performer's actions, gestural plasticity, and artistic thinking. It is demonstrated that in Kazakh instrumental music, gestures serve not only as an expressive tool but also as a structure-forming element that shapes the artistic unity of the composition. Furthermore, the article emphasizes the significance of preserving and conducting scholarly research into the language of gestures within traditional culture amidst globalization, highlighting it as a crucial factor for maintaining national identity and the continuity of performance traditions.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying the results obtained in pedagogical practice, particularly in learning to play dombra, as well as courses in music theory and solfège. The integration of gestural components and the consideration of motor-sensory imagery facilitate a deeper mastery of intonation and rhythmic structures. This approach enhances musical thinking and improves the quality of performance interpretation, including the complex forms of post-tonal music.

CONTRIBUTIONS OF AUTHORS

*Gaukhar Tasbergenova* – defined the direction and methodology of the study; formulated the core goals and objectives; conducted the performance analysis and the scholarly interpretation of the collected data.

*Yermek Kurmanayev* – developed the theoretical concept and established the scholarly context of the study; performed extensive literature reviews and archival research; collected data and conducted fieldwork, including interviews and consultations with traditional performers; interpreted the experimental results regarding the verbalization of gestural and motor associations among the participants.

## Введение

Словесная речь является более поздним и ограниченным проявлением жестовой речи, которая представляет собой автономную структуру в коммуникативной системе и отражает внутренний мир и переживания исполнителя. Осознание знаковой системы, тонких двигательных ощущений, обладающих огромной информационной структурой, помогает понять культуру языка жестов, визуально излучающих живительную силу музыки, эмоционально-экспрессивный фон музыкального действия как хранителей культурной, исторической, социальной памяти народа.

Теоретико-методологическую основу исследования составили труды по музыкальной эстетике Теодора Адорно, Леонида Бергера, Сьюзен Лангер, Семена Раппопорта, Арнольда Сохора, Валентины Холоповой; концепции ритмоинтонации и интонационно-двигательной природы музыкального восприятия, разработанные Болеславом Яворским и Борисом Асафьевым, а также исследования моторно-двигательного содержания музыки и особенностей ее восприятия в работах Вячеслава Медушевского. Существенное значение имели положения музыкальной психологии, представленные в трудах Анастасии Тарасовой и Евгения Назайкинского, рассматривающих музыкально-двигательные аспекты восприятия. В контексте анализа жеста использованы исследования в области кинесики Григория Крейдлина, Юлии Кристевой, посвященные изучению жестов и жестовых движений, а также работы Болеслава Яворского, Олега Тремзина и Константина Ольхова, в которых дирижерское искусство осмысливается как особый «арсенал» художественно-выразительных средств, формируемых пластикой телодвижений.

Что же понимается под словом «жест»? В «Большом толковом словаре русского языка» Дмитрия Ушакова «жест (фр. *geste*) – телодвижение, особенно движение рукою, сопровождающее речь для усиления ее выразительности или заменяющее ее» (Ушаков 238). В переводе с латинского *gestus* – «положение тела, рук, поза», указывающее на определенный тип экспрессивного поведения, в особенности рук (с целью выражения чувств). В музыке жест представлен двумя областями: исполнительской и композиторской и означает качество слухового и творческого восприятия; в дирижировании – конкретный тип музыкального движения, имеющий форму и контур; жесты в инструментальной игре имеют физическую природу (аппликатура, прижатие, энергия и т. д.), в то время как жесты, происходящие из слухового восприятия, другие.

Мы считаем, что жесты есть телесная выразительность, основанная на жизненных впечатлениях, обладающая собственным значением и выражающая мысли гораздо ярче, эмоциональнее, чем слово. Придавая живость, энергию, экспрессию, язык жестов является целенаправленным, продуктивным звеном, облегчающим понимание интеллектуального, концептуального смысла произведения. Жесты представляют видимую и внутреннюю жизнь музыканта; с помощью телесных проявлений активизируются моторно-мышечные ощущения, сливаясь с потоком звуков и движений. Жесты влияют на нервные рецепторы, предвосхищают музыку, управляют двигательными реакциями, наполняют мысль энергией, яркостью, создавая собственные смыслы и значения.

Наше определение жеста значительно расширилось после знакомства с рядом трудов зарубежных и отечественных исследователей, посвященных анализу семиотических особенностей знаковых символов. Франсуа Дельсарт, теоретик сценического движения, называл жесты «термометром чувств», способных передавать нюансы переживаний, необходимые для выражения представлений и образов. Автор видел их роль в решении художественных, эстетических задач: вызывать ассоциативные образы, ритмическое разнообразие, интонационное богатство, предвидеть динамику предшествующей драматургии (*Delsarte System of Oratory* 323). Олег Хмиляр считает, что музыкант должен дополнять мимикой, интонацией то, что не может выразить словом, язык жестов должен дополнять мысль, он необходим тогда, когда музыкант, «чувствует больше, чем может сказать, когда сердце нагрето страстью, а звуки не успевают за скоростью чувств» (18).

Эрик Кларк представляет музыкальное исполнение как процесс, включающий не только звуковые, но и телесно-двигательные компоненты, поддающиеся эмпирическому анализу. Он рассматривает жест как неповторимый спектр экспрессии, эмоциональности, выразительности, видит в жестах творческую реакцию на чувства, передающие движение души (Clarke 77–102). Шарль Мюнш считает, что «звучание – ничто, если в нем отсутствует движение». По мнению автора, музыкант должен «мгновенно улавливать связь между звуком и знаком; объединенные образным миром знаки мгновенно обеспечивают вхождение в музыкальный поток» (56).

Взаимосвязь жеста и интонации подчеркивал Б. Асафьев, характеризуя жест как «немую интонацию» (232). Виктор Бобровский, выделяя общие для жеста коммуникативные функции, называл язык жестов «аналогом интонации» (92). В. Медушевский уверен, что «музыкальная интонация телесна уже по своей форме: промысливаемая дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела» (*Интонационная форма музыки* 123). В другой работе автор пишет: «В силу общей физиологической основы жесты, речевые интонации обусловлены одной и той же эмоцией, а отсюда и выражающие их пластические знаки и интонации оказываются сходными» (*О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* 46).

Психологи Лев Выготский, Александр Лурия, Алексей Леонтьев также рассматривали взаимосвязь жеста и интонации. Л. Выготский называет интонацию «невербальным субстратом человеческой коммуникации», порождающим логико-эмоциональный слой мышления» (79). А. Лурия расширяет понятие интонации до невербальных средств выразительности – жеста, мимики (93). А. Леонтьев считает их «психологической составляющей музыкального мышления» (106). Роберт Хаттен определяет как «энергетическую временную форму, наделенную смыслом, ассоциируемую со звуковой материей, придающей выразительный смысл» (111).

Как видим, язык жестов, будучи заместительной формой идей, эмоций, признаков, действий, используется во всех сферах деятельности – природной, социальной, культурной – и реализуется в информационном, коммуникативном, познавательном пространстве. Будучи материально чувственным признаком, действием, свойством, знаковый язык выступает в качестве репрезентанта мотивационной основы, обладая

модальностью и экспрессивно-эмоциональной палитрой, орнаментальностью, тембровыми, динамическими и стилистическими особенностями, выполняет роль коррекции статистических форм артикуляционного аппарата, рук, кисти, пальцев, плеча, предплечья, тела, головы, глаз, мимики лица и т. д.

## Методы

В исследовании применялись методы и подходы, используемые в музыковедении, теории исполнительства, психологии творчества, философии, эстетике искусства, основными из которых явились методы сравнительного анализа и системной структуризации. В период сбора эмпирического материала авторами использовались методы наблюдения над творческим процессом (в том числе по видеоисточникам), анкетирование, беседы, консультации с ведущими традиционными исполнителями, самонаблюдения, в ходе которых анализировались, уточнялись и детализировались отдельные позиции.

В системе невербальных семиотических знаков особое значение мы придавали семантике, в частности соотношению знака и значения; синтактике, включающей соотношение знаков друг с другом; прагматике, где главную роль играет отношение знака к тому, кто им пользуется, в нашем случае – исполнитель-инструменталист.

В своей работе мы опирались на традиционные исполнительские школы, стилевые и структурные характеристики домбровых кюев, которые нашли отражение в трудах Ахмета Жубанова, Батыра Аманова, Асии Мухамбетовой, Акселеу Сейдимбека, Сауле Утегалиевой, Абдулхамита Раимбергенова, Каримы Сахарбаевой, Бакыткерей Искакова и др.

Материалом исследования послужил анализ исполнительских школ западноказахстанской домбровой традиции. Произведен разбор исполнительского мастерства выступлений, концертных записей Мурата Ускенбаева, Нургисы Тлендиева, Сержана Шакратова, Каршыги Ахмедиярова, Абдулхамита Раимбергенова, Айгуль Улкенбаевой, Алтынай Джумагалиевой, Ержана Жаменкеева, хранящихся в фонде фольклорного кабинета Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. В значительной мере обогатили нашу работу анкетирование, беседы, консультации с традиционными исполнителями А. Раимбергеновым, А. Улкенбаевой, К. Сахарбаевой, Е. Жаменкеевым, Розой Амановой (Кыргызстан), А. Джумагалиевой и др., давшими ценные объяснения применению языка жестов в инструментальной практике, свое понимание жеста и его семантических возможностей.

## Результаты и обсуждение

Музыкальные жесты как миромоделирующий фактор существенно влияют на картину мира в казахской музыкальной традиции. Кочевники создали и использовали язык жестов во время охоты и в военных походах. На открытых просторах степи любой звук распространялся без препятствий и был слышен на большом расстоянии. Для облавной охоты необходимо было разработать специальную систему жестов, чтобы не спугнуть зверя. От информационной системы жестов зависел конечный результат. Компаративная лексика кочевников,

достигнув высокого уровня развития как в плане богатства языкового материала, так и в структурной организации, указывает на глубокую связь между вербальными языками некоторых индейских и тюркских народов. Это подробно рассматривает этномузыковед Р. Аманова в статье «Жанровая природа кыргызских кюев для комуза (синкретизм музыки и языка жестов)» (37).

Традиционной казахской музыке свойственно преобладание визуальных средств выразительности, выверенных временем. Так, знаковая система делала коммуникативный процесс между музыкантом и зрителем доступным, понятным. Служа осмысленному пониманию музыкального материала, язык жестов представляет собой четкий аппарат выразительных движений пальцев, запястья, кисти, локтя, головы, корпуса, плеч, груди, глаз. Каждая из этих частей несет символическое значение, выполняет определенные специфические функции: легкое прикосновение к струнам, мах руки при тактировании, касание, поглаживание; прикосновение к головке инструмента, скольжение по струнам; разная степень нажима на струны, сопровождаемая ускоренным движением, выстраиванием темпа и характера звучания; фиксированное положение кисти, ладони – ребром вниз, ладонью вверх, прокручивание кисти вокруг своей оси; быстрый, медленный темп зависит от мелких движений кисти, для более сильных ударов участвует предплечье.

К визуальным средствам выразительности относятся штрихи. Движения домбриста складываются в многообразные устойчивые комбинации, которые повторяются на протяжении определенных фрагментов, а иногда и всего кюя, обеспечивая повторяемость ритмических рисунков с их темброво-динамическими характеристиками. Устойчивые комбинации образуют широкий набор штрихов домбровой музыки – *қағыстар*, являющихся материализацией определенных ритмоформул. Повторяющиеся на продолжительных участках кюя штриховые ритмоформулы образуют особый комплекс ритма, тембра, динамики, зависящий от темпа и характера ударов. Они не просто поддерживают звуковой поток, но и вносят в его организацию принцип периодичности. Мелодия кюя ассоциируется в сознании домбриста со штриховыми жестами правой руки. В устной традиции штрихи правой руки определяют и ритмический рисунок, динамику, характер произведения. Каждый регистр обладает своим, присущим только ему характером звучания, так же, как и приемы игры отличаются специфическими особенностями. Однако неясно, что стоит за этим звучанием, какую именно содержательную область воплощает в себе тот или иной прием, та или иная тембральная окраска. Между тем некоторые данные свидетельствуют в пользу того, что каждый из этих элементов представляет синкретическое единство тембр-звука, тембр-знака, штрих-звука и штрих-знака. Очень многое в штрихах правой руки непередаваемо в нотной записи; штрихи – *қағыстар*: *сипай қағыс* (скользящий удар подушками пальцев), *теріс қағыс* (обратный удар, удар пальцами по струнам снизу вверх), *қағып ойнау* – *құлаштап қағып ойнау* (извлечение звука ударом всей кисти), *шертіп ойнау* (характеризующий штрих игры щипком, в частности на шертере), *төкпе* (удар всей кистью).

В кюях используются все пальцы правой руки, левая рука выполняет приемы *іліп*, *жылжу*, *сырғу*. При этом правая рука движется в соответствии с тематическим

содержанием кюя. Қағыстар являются одним из главных инструментов, демонстрирующих мастерство исполнителя и раскрывающих смысл кюя. В системе обучения домбристов существует три знака для обозначения *қағыстар*, которые передаются графически в нотных записях: V – вниз – *бір төмен қағыс*; Λ – вверх – *бір жоғары қағыс*; LVV – *бір жоғары, екі төмен – ілме қағыс* (Джумагалиева 351). Каждая традиционная исполнительская школа имеет свои специфические приемы штрихов правой руки как своего рода творческий метод. К терминам аппликатуры домбры (названиям пальцев) относятся: *бас бармақ* (большой палец, главный), *сұқ қол* (указательный палец), который иногда называют *бал бармақ* (медовый палец: при нажатии указательным пальцем на струну получается микроальтерированное, «сладковатое» глиссандо-вibrато), *ортаңғы қол* (средний палец), *аты жоқ қол* (безымянный), *шынашақ* (мизинец).

Штрихи в инструментальном исполнительстве есть артикуляционный способ выразительного интонирования (произнесения) музыкальных тонов, продиктованный художественно содержательным толкованием (интерпретацией) исполняемой музыкальной фразы. Достигаемые с помощью адекватных приемов звукоизвлечения, необходимых для звукового воплощения художественно-музыкального образа, штрихи позволяют расширить исполнительский потенциал, нацелить исполнителя на достижение звукового эффекта путем интуитивного применения наиболее целесообразного игрового действия. Термины исполнительского мастерства, инструментальной культуры, богатство колористической палитры комбинированных штрихов свидетельствуют об уникальной технике исполнения, творческой фантазии музыканта. Штрихи и аппликатура, обладающие знаковыми характеристиками, имеют вербально описываемые значения, понятийно-словесную форму, параллельно они фиксируются в графических формах выражения. Отличие жестов заключается в отсутствии в музыкальном языке словесных дискретных объяснений; обладая иллюстративным, изобразительным, звуковым, эмоциональным и орнаментальным характером, жесты усиливают или ослабляют эмоциональный настрой и предполагают непрерывность движения по определенной траектории. Имея недостаточно прозрачные коннотации, жесты представляют мигрирующие формулы, интеллектуальные связи, помогающие избежать словесного нагромождения, неоправданного повтора. Рисуюя правой рукой структурно завершенные и «продуманные идиограммы», музыкант управляет реальным звучанием, придавая коммуникативным связям достаточно эффективную, точную в смысловом отношении законченность. Жесты вносят в исполнение эмоциональность, яркость, акцентируют внимание на значимом для музыканта фрагменте произведения, выступают в качестве обязательного компонента общения. Будучи незаконченным сообщением, представляя зримую интонационность, жесты как подготовительный процесс позволяют проследить рождение интонационных форм, эмоционально-экспрессивного фона произведения.

В большом количестве изданий зарубежной, отечественной литературы слово «жест» стало часто встречаться в значении композиционной единицы или интенции. Если сначала оно казалось каким-то странным и неудобным,

то по мере дальнейшего знакомства с его применением и осмыслением появилась уверенность в том, что большая часть композиции кюя в той или иной мере опирается на жест в разных его значениях. Попытка очертить область языка жеста стала целью этой работы. Мы рассматриваем жест, порождающий звук, не только как звукоизвлечение в сумме таких качеств, как туше, динамика, артикуляция, инструментальный штрих, но и как дистанционную тактильность, визуальный стимул, рождающий музыкальный отклик во взаимодействии музыкальных и телесных жестов.

А. Раимбергенов трактует жесты как феномен энергии, осуществляющий проекцию физического движения, звучания, восприятия, подчеркивая их универсальность, принадлежность знаковой системе, называя их инструментальным театром, рожденным из внутреннего движения души музыканта. Смысл в музыке передается системой различных знакообразований, где жестам, связанным с определенным значением, принадлежит особая роль в передаче эстетической информации, «жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента, в результате движений создается звуковая материя, звуковая плоть, звуковая картина исполняемого, именно его мы изначально воспринимаем» (Раимбергенов 106). По мнению музыканта, небольшие по форме жесты выполняют коммуникативные и информационные функции, играют важную роль в процессе звукоизвлечения. Амплитуда и спектр жестовых движений, применяемых музыкантами при исполнении кюя, на первый взгляд хаотичные, представляют собой довольно самостоятельную, автономную, самодостаточную знаковую систему.

В многообразном спектре функций языка жестов К. Сахарбаева называет управление, регулирование, корректирование, иллюстрирование, где первенство отдает интерпретации, сопутствующей художественной коммуникации. Жестовые движения автор рассматривает не только как средство организации исполнения, но и как специфический язык, условную мануальную модель музыки, средство артикуляции, художественно-выразительное средство, элемент театрализации, своеобразный художественный феномен (Курманаев – Сахарбаева).

Структурно завершенный фрагмент, по мнению музыканта, требует особой сосредоточенности, профессионализма, высокого мастерства, тщательного подбора жестов, в основе которых лежит многовековой творческий опыт исполнительской деятельности, отшлифованный до совершенства. Автор подчеркивает роль личности создателя кюя, традиции, стиля исполнения. Жест есть сообщение в «рамках данной группы людей, это не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить), жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» (Курманаев – Сахарбаева).

К характерным чертам языка жестов А. Улкенбаева относит знаковость, информативность, тактирование: «Казалось бы, столь простой, свободный от множества технических трудностей жест требует четкости, элегантности, эластичности, эстетичности "рисуемого" движения. Чрезвычайно мягких – достаточных лишь для того, чтобы струна начала вибрировать, запустить весь

процесс "охвата" звука от начала до конца кюя». По мнению музыканта, изящное сочетание линий, красота рисунка составляют единство основного мотива, проявляющегося в целом и в деталях кюя. Рождение жеста опосредуется не мягким диалогом с инструментом, считает исполнитель, а напряженным поиском новых звучащих материй традиционного инструментария. Использование инструмента должно быть не менее чувствительным, чем нанесение краски на холст (Курманаев – Улкенбаева).

К функциональным особенностям жестов относятся: выражение смыслового значения, концентрация жизненных и культурных смыслов, сохранение информации, многозначность и коммуникативный потенциал. Кроме того, они обладают культурной ценностью, отражающей особенности менталитета и мировоззрение казахского народа. В доказательство коммуникативности и информативности можно привести несколько примеров традиционной инструментальной музыки, где домбра сообщает определенную весть, музыкант использует знаковую систему, ритмическую структуру кюя, способную передать нужную для слушателя информацию. Известные кюи-легенды – «Таңсаңшы, ойбай, таңсаңшы», «Тезек батыр», «Ақсақ құлан», кюи Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол», «Не кричи, не шуми» и др. (Раимбергенов и Аманова 232).

Р. Аманова пишет: «Кыргызские кюи для комуза представляют собой уникальное синтетическое искусство, объединяющее музыку, поэзию и жестовый язык», в совокупности выступающие как музыкально-сценическое действо (37). Изучение жанровой природы кюев позволило автору выявить закономерности построения, особенности художественной выразительности, синергию различных видов искусства, сочетающих в себе вокальную, инструментальную и жестовую составляющие. Задавая вопросы традиционным исполнителям о смысле и значении жестов, автор получала ответы: «Так положено», «Так играли наши предки». Многие исследователи считали жесты «поверхностными украшательствами, выполняющими развлекательную функцию», указывали на «несерьезность этого пласта музыкальной культуры» – и это вызывало внутренний протест у исполнительницы (36). Играя некоторые кюи «без лишних украшательских» движений, музыкант чувствовала, что «музыка теряет глубину и выразительность, «нечто такое, что не передать словами, но в чем заключается сила кюя, их Дух» (37). «Различные ритмические эпизоды кюя, – делится автор, – были мне подсказаны самими пальцами, жестами; как сильные вдохновители, они пробуждали подсознательные мысли, которые могли бы быть нераскрытыми; характеристика телесной природы музыки здесь говорит сама за себя» (37).

По мнению А. Джумагалиевой, интуиция ведет к осознанию динамической, психологической природы жеста, ведущих к переживанию аффектов. Многообразные жестовые приемы игры оживляют кюй. Подчеркивая диалогическую роль жестов в инструментальном искусстве, основанных на особой звуковой эстетике казахского народа, коммуникационных особенностях, автор считает, что коммуникация совершается с помощью внесистемных образований, таких как штрихи, мимика, жестовые движения, выступающие в качестве функциональных эквивалентов знаков вербального языка. «В процессе исполнения

кюя важная функция, выполняемая обеими руками, включает в себя различные удары в разных направлениях, а также приемы и звуковые сочетания, связанные с нажатием струны левой рукой. В момент извлечения звука пальцами левой руки кюйши используют правую руку для различных жестовых движений, чтобы привлечь внимание слушателей или продемонстрировать свое мастерство» (Джумагалиева 350). При отсутствии письменности секрет сохранения и передачи искусства кюя до наших дней кроется в особенностях движений рук виртуозных исполнителей, которые передавались исключительно методом «из уст в уста» (Джумагалиева 351). Исследуя древнейший вид казахского домбрового искусства – *күй тартыс*, автор акцентирует внимание на роли правой и левой руки (штрихи, вибрации, аппликатуры), формировании графических штрихов правой руки в исполнительских школах современности – Дины Нурпеисовой, Мурата Ускенбаева. При исполнении кюев огромную роль играют обе руки, для выполнения движений пальцев, запястий, предплечий, локтей и плеч требуется большое мастерство, считает музыкант, каждое движение имеет свое значение и отличается в зависимости от содержания кюя и мысли исполнителя.

Е. Жаменкеев считает, что жест, воздействуя на психику исполнителя, побуждает к активному участию в творческом процессе. Главная его функция – отражение музыкального смысла, «воздействие жеста более безгранично, чем какое-либо другое коммуникативное средство» (250). У домбристов в генах заложено чувство понимания использования жестовых движений, передаваемых из поколения в поколение, зависящих от особой чувствительности к восприятию музыкального текста, эмоционального фона, интуиции самого исполнителя, уровня мастерства, профессионализма.

К невербальным выражениям эмоций автор относит также и лицевые выражения, которые являются культурно-социально-специфическими, по-разному выражающими модификацию выражений лица. К примеру, усиление испытываемого музыкантом чувства или ослабление; смыслы и чувства, передаваемые выражением глаз, культурные и коммуникативные функции глаз (не зря глаза называют «окном в мир, в душу»), жесты, позы, улыбки, которые служат актуализирующими факторами межличностных отношений и взаимопонимания между исполнителем и слушателем (Жаменкеев 248).

По мнению Жаменкеева, «несмотря на то что казахский кюй – весьма лаконичное по временной протяженности художественное творение (от полутора до 5–6 минут), нет тем и типов программности, которые были бы неподвластны ему; в таком малом промежутке кюй успевает неоднократно видоизменить свое содержание: начавшись скорбно, завершается волевой энергией (Құрманғазы – “Кішкентай”), радость переходит в задумчивость, меланхолию (Тәттімбет – “Бес төре”), подчеркивая быструю смену эмоционально-экспрессивного фона мелодии» (250).

Язык музыки, язык жестов Багдаулет Аманов и Асия Мухамбетова рассматривают как «инструмент» общения, моделирования, артикулирования, воздействия, побуждения, как вполне самостоятельное художественное явление специфического кинетического языка. Качество исполнительской деятельности зависит от совершенства пластики языка жестов, выполняющего функции художественно-психологического

воздействия на слушательскую аудиторию. Ученые используют термин «художественно-невербальная коммуникация», под которым подразумевают передачу эмоционально-образного содержания музыкального произведения, личностное отношение к нему музыканта, его исполнительские, физиологические качества (147). Отличаясь энергетической оформленностью во времени, «формируемый “умственным дыханием”, ритмом, оформленный в “мыслимое интонирование” язык жестов придает музыкальной фразе различные оттенки, выражает звучность, способствуют осмыслению, воплощению авторского замысла» (Аманов и Мухамбетова 297). Исследователи считают, что, используя несколько языков, состоящих из структурных пластов значений – верхнего уровня (здорового смысла), уровня обыденного сознания, выраженного невербальным языком, – музыкант уже на стадии возникновения коммуникативного намерения ориентируется на модальность общения, на социальный статус слушателя. Структурирует взаимоотношение с аудиторией, влияет на процесс коммуникации, придает яркость и динамичность. Авторами выделены основные коммуникативные аспекты универсальной схемы: «субъекта – создателя или исполнителя; организованных, имеющих смысл звуков и знаков, представляющих информацию; сообщения для кого-либо; объекта – принимающего сообщение» (Аманов и Мухамбетова 345).

Динамика и выразительность языка жеста с предельной ясностью продиктована характером произведения, считает Игорь Мациевский. «Жест устойчив, поразителен, неуловим, воздушен с самого звука, его роль – оттенять и усиливать драматическую выразительность произведения, регулировать динамику, усиливать мощь звучания, “вытягивать” звук, оттенить, приглушить, придавать особую утонченность, прозрачность» (168). В традиционной музыке контактная коммуникация имеет особое значение, поскольку слуховой и зрительно-моторный каналы сливаются в единый. Такое слияние автор характеризует как «аудио-кинестоз-визуальное» (Мациевский 169). Инструментальный текст, как и словесное или хореографическое произведение, материализуется в инструменте; поскольку исполнителю важно передать целостное восприятие музыкального произведения, то от музыканта требуется освоение не только звуковых параметров, но и техники языка движений (Мациевский 170).

Опираясь на мнения ведущих отечественных исполнителей современности, на исследования зарубежных и отечественных теоретиков, посвященные функциональным особенностям двигательного аппарата, мы пришли к заключению, что трансляция традиционной культуры осуществлялась с помощью языка жестов, представляющего знаковую систему с непрерывным процессом перетекания одного состояния в другое. Ограниченные временными рамками, плавно и непрерывно включаясь в интеллектуальный поток, жесты выполняют роль самостоятельного и самостоятельного звена. Управляя и корректируя исполнительский процесс, они логически соединяют предыдущие движения с последующими. Выражая континуальное, непрерывное течение эмоциональных чувств, жесты играют роль опережающего звучания, зрительных художественных впечатлений, усиливают, дополняют, обогащают последующие слуховые ассоциации. Придавая многогранным оттенкам звучащей материи блеск и изящество, язык жестов

мгновенно находит отклик у слушателя, вызывает бурю аплодисментов и восторг. Обладая функциональной многогранностью, модальностью, энергетической напряженностью, жесты придают яркость, выразительность, эмоционально-экспрессивную окраску исполнению, раскрывают внутренний мир, отношение к миру исполнителя. Выполняя коммуникативную и информативную роль, помогают раскрыть художественно-эстетическую, символическую природу кюя, интонационное богатство, ритмический рисунок и импровизационные возможности исполнителя.

Наблюдение за игрой исполнителей позволило классифицировать жестовые движения правой руки на основные группы. В первую группу входят удары с участием плеча, которые подразделяются на два вида: простой удар и удар с замахом (как бы с ауфтактом), при котором кисть поднимается выше плеча, а иногда значительно выше головы музыканта. Следующая группа включает орнаментальные движения кистью и пальцами: исполнитель выполняет их перед замахом или во время его, до непосредственного удара по струнам. Кисть движется над грифом, не касаясь струн, создавая эффект поглаживания, легкого касания и других выразительных жестов. Для усиления выразительности применяются жестовые движения, при которых ладонь, сначала обращенная к исполнителю, постепенно разворачивается вверх. Подъем осуществляется снизу вверх с небольшим отклонением влево, при этом жест становится более выраженным и насыщенным – правая рука увеличивает амплитуду движений, усиливая их активность. Затем кисть выполняет обратное движение, постепенно опускаясь из более высокой плоскости, в которой находилась перед началом звучания, в более низкую. Ладонь постепенно разворачивается к публике, а каждое изменение динамики жестов отражает усиление или ослабление эмоций, выразительности музыкального стиля и насыщенности динамических оттенков.

Передача традиции в народно-профессиональном искусстве осуществляется через исполнительскую школу как определенное художественное направление, обладающее отличительными свойствами. Под школой в казахской инструментальной музыке принято понимать исполнительские традиции, которые соотносятся с определенным регионом бытования той или иной музыки. Репертуар кюев, исполняемый в определенной части Казахстана, включает в себя трактовку, круг исполнительских приемов, систему образности и отношение к форме. Характер контакта со слушателями, манера поведения, язык жестов отличают представителей одной исполнительской школы от другой.

Особое место в домбровом исполнительстве инструментальной музыки казахов занимает мангистауская школа. Ярким представителем данной исполнительской традиции является Оскенбай Калманбетулы (1860–1925). Будучи разносторонним музыкантом, он проявил себя как создатель кюев, песен и стихов. Оскенбай принимал активное участие в инструментальных состязаниях не только с казахами, но также вступал в тартысы с туркменскими исполнителями. В одном из состязаний с туркменским музыкантом Кулбаем Оскенбай сочинил кюй «Жаңылтпаш» («Скороговорка»), который рассматривается нами в исполнении сына автора – Мурата Ускенбаева (1904–1982) и Сержана Шакратова (род. 1939). Особенность данного кюя заключается в том, что музыкальный текст сопровождается жестовыми

рисунками как правой, так и левой руки. Исполнительские приемы левой руки – при звукоизвлечении квартовых интервалов в аппликатуре используются 3 и 4 пальцы, а также параллельным нажатием только 1 или только 2 пальцев левой руки кварта берется сверху грифа домбры (см. [рис. 1](#)).

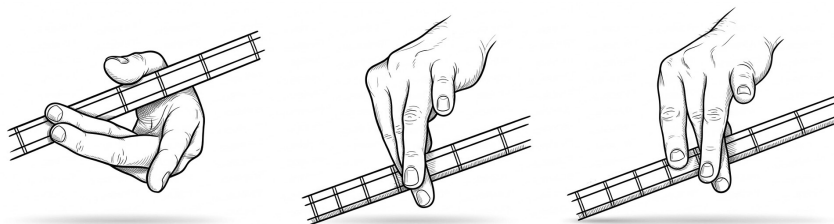


Рис. 1. Исполнительские приемы левой руки.

Исполнительские приемы правой руки – путем «обыгрывания» каждого пальца правой руки варьируются жесты при звукоизвлечении (см. [рис. 2](#)), а также движение кисти вдоль грифа домбры (см. [рис. 3](#)).

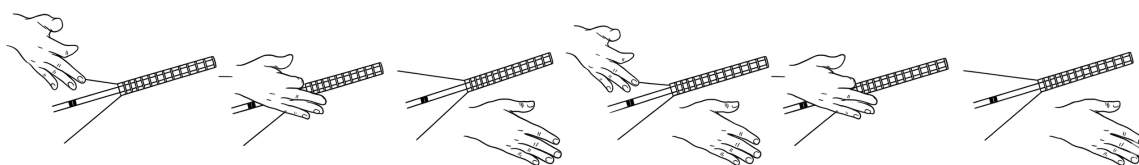


Рис. 2. Исполнительские приемы правой руки.

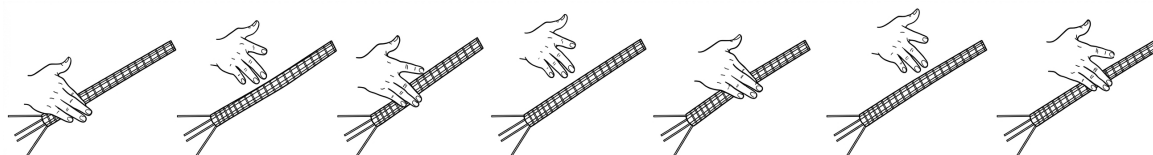


Рис. 3. Исполнительские приемы правой руки.

М. Ускенбаев – продолжатель мангыстауской исполнительской традиции. Манере музыканта свойственна специфическая артикуляция жестов, в которой преобладает большая амплитуда, резкие движения рук, а также свобода в очередности жестовых клише. Стоит отметить, что прочтение одного и того же музыкального текста в исполнении М. Ускенбаева характеризуется гибкостью ритмического рисунка мелодии. Его исполнение отличается глубокой эмоциональностью и выразительностью в передаче характера кюя. Свободная интерпретация позволяет Ускенбаеву варьировать жесты так, как к этому располагает аудитория слушателей.

По мнению музыканта, жесты, происходящие из слухового восприятия, передают музыкальные интенции на более высоком уровне, чем простая слышимая звуковая волна.

Анализируя исполнительские жесты на примере кюя «Жаңылтпаш», мы пришли к выводу, что современные исполнители, например С. Шакратов, склонны к более академическому исполнению не только в плане звукоизвлечения, но и в артикуляции жестов. Амплитуда исполнительских приемов невелика и сдержанна. Такая манера исполнительства обусловлена требованиями сценического выступления, характеризуется выразительностью, техническим совершенством динамических оттенков, строгой звуковой дисциплиной, которая исключает вольности в артикуляции, ритме и балансе звучания. Исполнитель считает, что жестами становятся не только телодвижения, но и звуковые структуры, возникающие в результате этих телодвижений, и что экспрессия жеста ведет к пониманию музыки.

В традиционной культуре особый контакт с аудиторией могли устанавливать признанные исполнители, которых народ уважал и любил. Помимо виртуозного владения инструментом музыканты могли позволить себе использование предельных возможностей звукоизвлечения. Таким музыкантом был Нургиса Тлендиев (1925–1998). Его игра отличалась разнообразием, масштабностью, драматургической мощью, экспрессивной выразительностью, широким эмоциональным диапазоном, утонченностью, изысканностью, становясь его визитной карточкой. Музыкант считал, что с помощью жестов можно выразить музыкальную мысль, обрисовать музыкальную конструкцию, стиль, почерк, мастерство. Функционально и стилистически окрашенные жесты, выстроенные параллельно звучанию, передают характер, темперамент музыканта. Особое внимание Н. Тлендиев придавал главному контакту, мимике лица как индикаторам обращения к слушателю. В его исполнительстве последняя нота и сопровождающий ее жест, сливаясь воедино, создавали иллюзию длительного звучания, когда отголоски звучания домбры продолжали долго витать в воздухе, покоряя сердца слушателей виртуозностью, блеском, особым, присущим ему темпераментом. Музыкант всегда оставался верен своему собственному идеалу, он был колоссом, к которому нельзя подходить с обычной меркой. Обладая большим чувством юмора, он был гениальным виртуозом, блестящим импровизатором с утонченной и изысканной манерой исполнения, полной огня и экспрессии.

Н. Тлендиев, отличавшийся взрывным темпераментом, использовал жестовую палитру с небывалым до него искусством. Соло для домбры «Әлқисса», «Баламишка» – это театр одного актера: харизма, зачаровывающая полуулыбка, гениальная пластика пальцев, кисти, тела, мягкость, почти воздушное касание струн с эффектом ударного инструмента, переворот домбры, изящные переходы от лирических до динамических эпизодов покоряли публику, вызывая шквал аплодисментов.

На следующих рисунках представлены исполнительские приемы правой руки. Движения кистью над верхней декой домбры включают щелчки пальцами по ее поверхности (см. [рис. 4](#)), удары по нижней деке, поочередное перебирание пальцев (см. [рис. 5](#)), а также кистевые удары за подставкой – *тиек* (см. [рис. 6](#)).

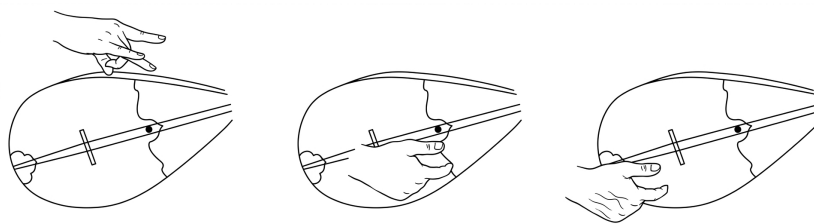


Рис. 4. Исполнительские приемы правой руки – щелчки.

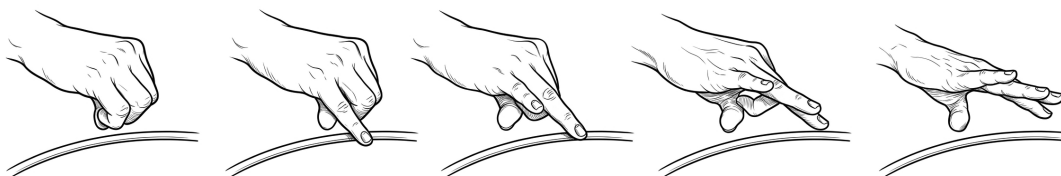


Рис. 5. Исполнительские приемы правой руки – перебор пальцами.



Рис. 6. Исполнительские приемы правой руки – игра за подставкой.

В кюе Н. Тлендиева «Аққу» («Лебедь») жесты исполнителя – мощное выразительное средство, которое тонко и эмоционально дополняет развитие музыкальной темы. Жестовый рисунок, жестовый «танец», органично сочетаясь с музыкой, становился более завершенным и придавал эмоциональному выражению особую глубину. Плавные, непрерывные движения, перетекая друг в друга, создавали очертания лебедя, превращая руку в художественный символ крыла. Мягкие изгибы мелодической линии напоминали взмахи лебединых крыльев, отражая его величественную осанку, внутреннее волнение, тонкую палитру чувств. Точная и изящная техника мелких круговых движений гармонировала с частотой и силой удара по деке домбры, поражая своей широтой и пластичностью. Во второй части кюя – быстрые, резкие вихревые движения кисти, наполненные новым темпом виртуозной техники, словно прорезали воздух, создавали контрастную смену выразительных средств, усиливая драматическое напряжение. Возникающие в процессе восприятия образы, передавая аффективные движения, эмоции, объединяли разрозненные элементы кюя в непрерывные формы, усиливали силу воздействия.

С помощью изысканных круговых движений, плавных линий музыкант передавал бессильно опадающие крылья раненой птицы, дополняя взглядом, тревожным и отчаянным. Взмахи затихают, оставляя лишь отголоски движения,

плавно проходящие от плеч до кончиков пальцев, проявляясь в интонационной и ритмической форме, и постепенно затухают.

У каждого исполнителя есть своя особенность, «фишка». Например, у Каршыги Ахмедиярова (1946–2010) перерывы звучания были исключительно тонкими, едва уловимыми, требующими особой сноровки, мастерства, большой музыкальности, ритмической экстравагантности, многокрасочной мануальной сноровки. Филигранная техника К. Ахмедиярова позволяла выразительно передавать художественные образы, эмоциональную глубину авторского замысла. Органика его жестов, пластичность кисти правой руки позволяли экспрессивно использовать артикуляцию, динамические оттенки и штрихи. В исполнении кюя Курмангазы «Төрөмүрат» Ахмедияров сочетал жестовые движения, живую пластику лица и глаз. С первых аккордов неимоверно быстрого темпа перед нами возникает образ огромного табуна, мчащегося по бескрайней степи, развевающиеся гривы коней, их полет, мелькание копыт; поражают полные грации, красивые и изящные переходы между эпизодами. Особого внимания в этом кюе заслуживает кульминационный раздел – сага. К. Ахмедияров, будучи великолепным импровизатором, добавляет фрагмент с унисонным звучанием, заканчивающийся глиссандо. Данный фрагмент музыкант исполняет раскрытой ладонью, извлекая звук только указательным пальцем правой руки, каждый его исполнительский жест говорит о развитой, неповторимой координации движений, профессионализме, высоком мастерстве, о совершенном владении разными способами звукоизвлечения на домбре. Этот исполнительский прием, который ввел Ахмедияров, широко распространен у молодых домбристов и свидетельствует о виртуозной технике владения инструментом, блестящих импровизационных способностях. Жестовые движения Ахмедияров не сводил к музыкальным элементам, отмечая их независимый характер, не считал просто ритмическими формами; он рассматривал их как единицу воспринимаемого настоящего, как правило, в пределах нескольких секунд, организованных иерархически, способных направлять внимание слушателей на структурные формы, жанровую выразительность, особенности стиля.

Возможности жеста как элемента театрализации свидетельствуют о наличии большого художественного потенциала в исполнительской деятельности, считает А. Улкенбаева. Кюй «Аққу» в ее исполнении передает легкость и изящество, а звучание домбры создает ощущение воздушности и покоя. Кистевое движение правой руки, грациозные исполнительские удары передают взмахи крыльев, попытку взлететь, отчаянные крики птицы. Стоит отметить, что исполнительская трактовка музыканта характеризуется ломаным ритмом, незначительными люфт-паузами, которые придают особый колорит звучанию кюя. Кюйши видит в жестах интегрированное художественно-выразительное средство, побуждающее действие, влияющее на весь музыкально-творческий процесс в целом, и рассматривает жесты как импульс-замах, импульс-стремление, импульс-отражение.

Использование музыкального жеста А. Улкенбаева связывает с тремя этапами произведения: 1) при создании музыкальной ткани произведения – осознание отдельных элементов музыкального языка как семантически значимых единиц, наделенных характером жеста; 2) при исполнении – исполнительский жест не менее

важен для раскрытия смысла художественного произведения; 3) при восприятии – эмоция слушателя, возникающая в сознании под воздействием музыкального аффекта; слушательская эмоция, способная передать значение того или иного элемента музыкальной ткани. Подобная концепция исполнительницы представляется вполне обоснованной, так как охватывает три важнейших коммуникативных уровня музыкального искусства, воплощенные в триаде: композитор – исполнитель – слушатель (Курманаев – Улкенбаева).

Разнообразие всех форм жестовых движений продемонстрировал А. Раимбергенов в кюе собственного сочинения «Секіртпе» («Пружинистый»), для него жесты – это потоки энергии, рождающие представление, наделенные подсознательной мотивацией, передающие индивидуальные, национальные особенности кюя, образные характеристики, способы интонирования. Музыкант рассматривает язык жестов как многоаспектное, многоуровневое, самостоятельное и устойчивое образование, элемент музыкальной ткани (отдельный звук, пауза, созвучие, фраза, форма движения и т. д.), проявляемые на следующих уровнях: композиторского замысла, исполнительского воплощения, восприятия слушателей, помогающие вникнуть в многообразие звучащей материи кюя, «вжиться» в мир чувств и эмоций. Каждое жестовое движение должно быть ясным, точным, свободным, ненапряженным, кисть руки должна составлять одну линию, делая игру яркой, четко выстроенной в рамках звукоизвлечения и технического мастерства.

В кюе «Секіртпе» представлены плавное касание кистью руки по всей длине домбры, маховые удары по корпусу домбры, имитирующие ударные инструменты, касание струн с более широкой амплитудой вверх и вниз, повороты домбры вертикальной и горизонтальной плоскостью на плече, над головой, плавные, полные грации жесты с выбросом кисти, прокручивание корпуса домбры и вертикальная установка на колено. Каждый исполнительский штрих двигательного аппарата музыканта выполняется легко, воздушно, грациозно, игриво, вприпрыжку, оправдывая название кюя.

Как видим, жестовые движения в телесных, видимых и осязаемых формах есть процесс реализации идей, желаний, чувств, эмоций, обращенных к аудитории. Интонационно осмысленный слушателем – зрителем язык жестов способен дорисовывать нужную картину видения произведения, оттенять и дополнять звуковую симфонию ярким накалом чувств, заставляя вибрировать струны в соответствии с настроением и внутренним состоянием. Являясь своеобразным отражением культурных, психологических, философско-эстетических аспектов, язык жестов как мировоззренческое явление, своеобразный резонатор человеческой природы вызывал глубокие чувства. Выражая движение мирового бытия, язык жестов способствовал познанию мира, придавал особый статус казахской музыке, нес информацию более глубокую, нежели представления о художественном творчестве. Взаимодополняя друг друга, жестовые знаки вносили свою лепту не только в представление о человеке, мире, но и о многообразии связей человека и мира как компонента культуры, наследуемого и бережно сохраненного нашими предками.

В основе классификационных особенностей жестов лежат следующие функции: аффективно-коммуникативная – выражение чувств, состояний, выражение

перцептивных, мнемических, интеллектуальных процессов; модальная – выражение отношений, установок; регулятивно-коммуникативная – вступление в контакт; «эндная» – завершение контакта; побудительная – активационная; информативно-коммуникативная – нашедшая выражение в презентации информации о себе, о произведении.

Анализ языка жестов с психологической точки зрения позволил нам прийти к следующим выводам: мелкое и плавное скольжение подушечек пальцев по струнам символизирует проявление ума и интеллекта; удар всем кулаком по корпусу домбры – проявление характера; локоть, прижатый к телу, – решительность и темперамент; запястья – передают чувства; приподнятое плечо – высокий градус эмоций; прямая спина, положение головы, уверенные телодвижения свидетельствуют о самоуверенности и решительности.

Мы попытались выделить образные и экспрессивные признаки жестовых движений в кюях, которые не являлись дискретными единицами, не были подвержены определенным подсчетам, будучи ограниченными временными рамками, разнообразными и изменчивыми в силу своей живости и яркости, имея невероятный потенциал к развитию, они представляли сфокусированную музыкальную идею. Мы распределили жесты по модально-психологическим, жанровым, предметно-образным, техническим характеристикам, в основе которых лежат интонационные особенности (см. табл. 1).

Таблица 1. Технические характеристики жестов

№	Стиль	Динамика
1	ритуально-нежный, пластический, чувственно-нежный	широкая, утонченно-чувственная
2	чувственно-психологический, моторно-изобразительный	контрастно-эмоциональная, утонченная
3	пластический, эмоционально-моторный	средне-тихая, эмоциональная
4	картинный	контрастно-эмоциональная
5	психологический, моторно-волевой	широкая, эмоционально-утонченная, крещендирующая
6	психологический, нежный, эмоционально-пластический	контрастно-экспрессивная
7	живописный, эмоционально-моторный	широкая, линейная
8	мифологический, моторно-пластический	контрастно-линейная, ровная
9	капризно-утонченный, юмористический	широкая, чувствительно-тонкая
10	живописно-психологический, моторно-пластический	средне-тихая, экспрессивная
12	чувственно-психологический, нежный	эмоционально-пластическая
13	изысканно нежный, эмоционально-пластический	широкая, чувствительно-тонкая
14	живописно-воздушный, печально-нежный, пластический	тихая, утонченно-чувствительная
15	виртуозный, токкатно-моторный	широкая, чувствительно-линейная
16	декоративно-изящный	эмоционально-утонченная

Перечисленные характеристики языка жестов, демонстрирующие стиль и динамику, поражают тонкостью суждений, интимным, утонченно-изысканным стилем высказываний; подчас несколько загадочные, интригующие исполнительские приемы способны каждый раз по-разному обыгрывать повторяющиеся мелодические формулы.

### **Заключение**

В музыке существует определенный комплекс художественных средств, включающих жесты, мимику, знаки телодвижений, способных передавать смысловое значение, фиксировать звучащее с помощью особой системы знаков. Исполнительская деятельность как своеобразный посредник между музыкантом и аудиторией передает идею и замысел произведения, доносит эстетическую информацию от исполнителя к публике с помощью системы музыкальных жестов. Обладая специфическими механизмами воздействия, называемыми в музыковедении жестовой техникой, пластическими движениями, языком жестов, исполнительская деятельность выступает в роли «немой интонации» (термин Б. Асафьева), неречевой формой общения, с помощью которой происходит всепоглощающее воздействие звучащей материи на слушателя. В основе полноценного восприятия музыки лежит соощущение, представляющее ассоциативную связь слуховых и зрительных форм; благодаря синестезии, опережающей и усиливающей звучание, происходит передача художественной информации.

В результате предпринятой попытки нами выделены образные и экспрессивные признаки языка жестов, их разнообразие, изменчивость. Обладая вероятным энергетическим потенциалом, живостью и яркостью, они представляют сфокусированную музыкальную идею, особые средства артикулирования звукового потока, выразительного произнесения музыкальной мысли. Жесты, играющие ключевую роль в творческом процессе, являясь интонационным воплощением музыкального произведения, оказывают значительное влияние на развитие исполнительского мастерства. Мы рассматривали инструментальные жесты как строительный материал интонирования по модально-психологическим, предметно-образным, техническим характеристикам. Творческий поиск выразительности звука как важнейшего средства передачи содержания, звуковыразительных возможностей жеста служит достижению желаемого художественно-звукового эффекта, глубины раскрытия образных смыслов исполняемого произведения, живого претворения авторского замысла, личностных, психологических, образных, стилистических особенностей, параметров пульсации на границе психического и физического.

Таким образом, жест осмысливается как движение, порождающее звук, форма «дистанционной тактильности» и визуальный стимул, инициирующий музыкальный отклик в инструментально-виртуозной плоскости. Он выступает интонационно-ритмическим феноменом, воплощающим музыкальное содержание, и одновременно средством художественной выразительности, функционирующим как пластическая интонация, непосредственно воздействующая как на исполнителя, так и на слушателя. Жест обладает рядом функциональных характеристик,

включая коммуникативную, моделирующую, артикуляционную, прогностическую и фиксирующую функции. Основанный на интермодальном взаимодействии перцептивных и моторных систем, жест позволяет трансформировать энергетическую форму движения во времени в значимые художественные события, расширяя интерпретационные, коммуникативные, экспрессивные и эмоциональные возможности исполнителя и обеспечивая его мгновенное вхождение в музыкальный поток.

В рамках исследования предпринята попытка осмысления и интерпретации смысловых кодов жестового языка, отражающих духовные ценности казахского народа, маркирующих этническую специфику и определяющих значение невербальных компонентов в музыкальном исполнительстве. Выявлены основные функциональные типы жестов, позволяющие разграничить их как культурно-знаковые явления и как физиологические движения; обозначены классификационные особенности арсенала невербальных средств и закономерности их использования в исполнительской практике музыканта. Показана роль жеста как самостоятельного миромоделирующего элемента, удовлетворяющего эстетические потребности этноса, структурирующего и гармонизирующего исполнительский процесс, придающего ему выразительность и художественную целостность. Особо подчеркивается многофункциональность, самобытность и уникальность мимики, телодвижений и зрительного контакта, которые, обладая высокой выразительной силой, выступают ключевыми компонентами жеста и существенно влияют на эффективность и глубину взаимодействия между музыкантом и аудиторией.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Clarke, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, edited by Eric Clarke and Nicholas Cook, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 77–102.

Delaumosne, L'Abbé, et al. *Delsarte System of Oratory*. 4th ed., New York, E. S. Werner, 1893.

Hatten, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana university press, 2004.

Аманов, Багдаулет, и Асия Мухамбетова. *Традиционная казахская музыка и XX век*. Алматы, Дайк-Пресс, 2002, 544 с.

Аманова, Роза. «Жанровая природа кыргызских кюев для комуза (синкретизм музыки и языка жестов)». *Традиционная музыкальная культура: прошлое и настоящее*, материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной 70-летию юбилею со дня основания факультета народной музыки Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Под общей редакцией Ж. Аубакировой, Г. Сулеевой, К. Сахарбаевой, Алматы, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2015, с. 35–39.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Москва, Музыка, 1971, 376 с.

Бобровский, Виктор. «Тематизм как фактор музыкального мышления». *Очерки*, вып. 2. Ответственный редактор Евгения Чигарева, Москва, КомКнига, 2008, с. 92–97.

Выготский, Лев. *Психология искусства*. Москва, АСТ, 2019, 480 с.

Джумагалиева, Алтынай. «Художественная и эстетическая сторона движения рук в искусстве "Күй тартыс"». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия филологическая*, т. 159, № 1, 2016, с. 348–353. (На казахском)

Жаменкеев, Ержан. «Этика легенд комических кюев в казахской домбровой традиции». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия филологическая*, т. 170, № 2, 2018, с. 246–251. (На казахском)

Курманаев, Ермек. Беседа с Айгуль Улкенбаевой. Алматы, 3 августа 2025. Из личного архива Е. Курманаева.

Курманаев, Ермек. Беседа с Каримой Сахарбаевой. Алматы, 15 августа 2025. Из личного архива Е. Курманаева.

Леонтьев, Алексей. *Деятельность. Сознание. Личность*. Москва, Политиздат, 1975, 352 с.

Лурия, Александр. *Мозг человека и психические процессы*. В 2 т. Т. 1, Москва, Издательство Академии наук РСФСР, 1963, 480 с.

Мацевский, Игорь. *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*. Алматы, Дайк-Пресс, 2007, 517 с.

Медушевский, Вячеслав. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва, Музыка, 1976, 255 с.

Медушевский, Вячеслав. *Интонационная форма музыки*. Москва, Композитор, 1993, 262 с.

Мюнш, Шарль. *Я – дирижер*. Перевод с французского Николая Савинова. Москва, Музыка, 1982, 63 с.

Раимбергенов, Абдулхамит. «Стилевые особенности творчества кюйши Казангапа». *Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики*, № 2, 2019, с. 104–108.

Раимбергенов, Абдулхамит, и Сайра Аманова. «Күй қайнары (Голоса народных муз)». *Музыкально-этнографический сборник*. Алматы, Өнер, 1990, 288 б.

Ушаков, Дмитрий. *Большой толковый словарь русского языка: современная редакция*. Москва, Дом Славянской книги, 2008, 959 с.

Хмиляр, Олег. «Язык руки как символический код общения: историко-психологический аспект». *Психология в России и за рубежом*, материалы II Международной научной конференции. 2013, ноябрь. Санкт-Петербург, Реноме, 2013, с. 14–21.

## REFERENCES

- Amanov, Bagdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Traditsionnaya kazakhskaya muzyka i XX vek [Traditional Kazakh Music and the Twentieth Century]*. Almaty, Daik-Press, 2002. (In Russian)
- Amanova, Roza. "Zhanrovaya priroda kyrgyzskikh kyuev dlya komuza (sinkretizm muzyki i yazyka zhestov)." ["The Nature of Kyrgyz Songs for Komuz (Syncretism of Music and Body Language)."] *Traditional Musical Culture: Past and Present*, proceedings of the II International scientific and practical conference, dedicated to the 70th anniversary of the Traditional Music Department of the Kurmangazy National Conservatory. Edited by Zh. Aubakirova, G. Suleyeva, K. Sakharbayeva, Almaty, Kurmangazy National Conservatory, 2015, pp. 35–39.
- Asafyev, Boris. *Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as Process]*. Moscow, Muzyka, 1971. (In Russian)
- Bobrovsky, Viktor. "Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya." ["Thematicism as a Factor of Musical Thinking."]. *Essays*, issue 2. Edited by Yelena Chigareva, Moscow, KomKniga, 2008, pp. 92–97. (In Russian)
- Clarke, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, edited by Eric Clarke and Nicholas Cook, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 77–102.
- Delaumosne, L'Abbé, et al. *Delsarte System of Oratory*. 4th ed., New York, E. S. Werner, 1893.
- Hatten, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana university press, 2004.
- Jumagaliyeva, Altynai. "'Kui tartys' ônerindegi qol qimylgarynyñ kôrkemdigî men kôrnekiligi." ["Artistic and Aesthetic Way of Hand Positioning in 'Kui tartys' Art."] *KazNU Bulletin. Philology series*, vol. 159, no. 1, 2016, pp. 348–353. (In Kazakh)
- Khmilyar, Oleg. "Yazyk ruki kak simbolicheskiy kod obshcheniya: istoriko-psikhologicheskiy aspekt." ["Hand Language as a Symbolic Code of Communication: Historical and Psychological Aspect."] *Psychology in Russia and Abroad*, proceedings of the II International Scientific Conference. St. Petersburg, Renome, 2013, pp. 14–21. (In Russian)
- Kurmanayev, Yermek. Interview with Aigul Ulkenbayeva. Almaty, 3 August 2025. Personal archive of Ye. Kurmanayev.
- Kurmanayev, Yermek. Interview with Karima Sakharbayeva. Almaty, 15 August 2025. Personal archive of Ye. Kurmanayev.
- Leontyev, Aleksei. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity. Consciousness. Personality]*. Moscow, Politizdat, 1975. (In Russian)
- Luriya, Aleksandr. *Mozg cheloveka i psikhicheskie protsessy [Human Brain and Mental Processes]*. Vol. 1, Moscow, The Publishing House Academy of Pedagogical Sciences, 1963. (In Russian)
- Matsievsky, Igor. *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury [Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]*. Almaty, Daik-Press, 2007. (In Russian)
- Medushevsky, Vyacheslav. *Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational Form of Music]*. Moscow, Kompozitor, 1993. (In Russian)

Medushevsky, Vyacheslav. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki [On the Laws and Means of Artistic Influence of Music]*. Moscow, Muzyka, 1976. (In Russian)

Münch, Charles. *Ya – dirizher. [I am a Conductor]*. Trans. from French by Nikolai Savinov, Moscow, Muzyka, 1982. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. "Problemy tekstologicheskoi variativnosti kyuev." ["Problems of Textual Variation of Kui."] *Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda [Instrumental Music of Kazakh People]*. Alma-Ata, Oner, 1985, pp. 63–93. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. "Stilevye osobennosti tvorchestva kyuisi Kazangapa." ["Stylistic Features of Kuishi Kazangap's Work."] *Izvestiya Natsional'noi akademii nauk Kyrgyzskoi Respubliki*, no. 2, 2019, pp. 104–108. (In Russian)

Ushakov, Dmitry, editor. *Tolkovyĭ slovar' russkogo yazyka: sovremennaya redaktsiya [Explanatory Dictionary of the Russian Language: Modern Edition]*. Moscow, Dom Slavyanskoi knigi, 2008 (In Russian)

Vygotsky, Lev. *Psikhologiya iskusstva [Psychology of Art]*. Moscow, AST, 2019. (In Russian)

Zhamenkeyev, Yerzhan. "Kazakhtyn dombıra dästürindegi äzil küiler anyzdarynyñ ädebi." ["Ethics of the Legends of Comic Kuys in the Kazakh Dombra Tradition."] *Eurasian Journal of Philology Science and Education*, vol. 170, no. 2, 2018, pp. 246–251. (In Kazakh)