КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени аль-ФАРАБИ

Кайрат Жанабаев



**ТЮРКСКИЙ МИФ В ЭПОСЕ, ОБРЯДЕ И РИТУАЛЕ**

Алматы «Қазақ университеті» 2018

УДК 398 (512.122) (035.3)

ББК 82.3 (5 Қаз)

Ж 21

Рекомендовано к изданию Ученым советом (Протокол №…от ) и РИСО (Протокол №…) КазНУ имени аль-Фараби

**Рецензенты:** доктор филологических наук, профессор **К.К. Камзин**

 доктор исторических наук, профессор **С.Х. Барлыбаева**

**Жанабаев Кайрат** Ж 21  Тюркский миф в эпосе, обряде и ритуале: монография **// К. Жанабаев. – Алматы: Қазақ университеті, 2018. – 125 с.   ISBN 978-601-04-2386-2**

  В монографии поднимаются фундаментальные изначальные направления современной гуманитарной науки: вопросы происхождения жанра, эпоса, поэтической речи, в целом – искусства. В этом ее актуальность. Материал выстроен на структурном анализе древних речей жырау. Весь этот комплекс устно-стилевой техники жырау представляет большой интерес для современной психолингвистики, когнитивистики, тюркского (казахского) эпосоведения, физики (теория энергий, энергетика текста), для реконструкции древнего солярного мифа, обряда и ритуала, специфики тюркского (казахского) поэтического мышления. Книга посвящена филологам, журналистам, историкам культуры и искусства, психологам, этнографам, философам, педагогам, физикам и биологам, всем, кто интересуется эстетикой и спецификой казахского древнего и средневекового искусства.

 **УДК 398 (512.122) (035.3)   ББК 82.3 (5 Қаз)**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Предисловие**…………………………………………………………………

**Раздел І. Астральный мотив в тюркской народной традиционной философии**…………………………………………………………………….

1.1. Общие подходы к пониманию тюркской (казахской) народной философии..………………………………………………………………………..

1.2. О научном состоянии тюркской астральной мифологии и об опыте для нас немецкой астрально-мифологической школы *(совместно с У. Акбердикызы)*…..

1.3. Семантика и структура мифа о созвездии Темір Қазық (Железный Кол)…

1.4. Солярный мотив в казахской волшебной сказке и в героическом эпосе….

Ритуал встречи “солнца-жеребенка” в эпосе “Кобланды батыр………………

**Раздел II.  Семантика и структура тюркского эпического текста: анафора** *(совместно с Акбердикызы У.)………………………………………………………*

2.1. Узловой вопрос тюркского эпосоведения. Общие подходы к пониманию тюркской (казахской) народной философии……………………………………..

2.2.  Об одной особенности тюркской эпической анафоры…………………….. 2.3. Тюркская анафора как рудимент солярного мифа…… …………………… 2.4. Солярные мотивы, сюжеты и образы в поэзии жырау XV-XVIII вв………

**Раздел ІІІ.Мифопоэтическая картина мира в поэзии жырау XV-XVIII веков**……………………………………………………………………………….

3.1 Мифопоэтическая картина мира как национальное художественно-эстетическое явление: формирование и своеобразие……………………………

 3.2. Миф в организации художественного мира поэзии жырау XV-XVIII веков.....

**Раздел IV.** **Организация художественного текста и мира: жырау XV-XVIII веков**………………………………………………………………………..

4.1. О cпецифике художественного мышления жырау XV-XVIII веков………

4.2. Организация художественного мира и текста: искусство построения……

4.3. Эпифора в поэтической системе: монорим, глагольная рифма, редиф……

**Заключение…**………………………………………….. ……………………. **Литература*…****……………………………………………………………………*

**ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ**

Монография посвящена одной из сложных и актуальных теоретических проблем современной эстетики и литературоведения: функции тюркского мифа в эпосе, обряде, ритуале и в поэзии жырау XV-XVIII веков. Выявление специфики, формирования изначальных, архаических, мифологических и обрядово-ритуальных, структур (оснований) в устной поэзии жырау, безусловно, обогащает и одухотворяет национальную картину мира тюркских (казахского) народов. Устная поэзия древних и средневековых тюркских (казахских) жырау, как это показал Е.Д. Турсунов, была связана с практикой предыдущих типов архаической обрядово-ритуальной традиции: баксы, – и наследуют в своих поэтических жанровых формах основные черты ритуально-магических жанров: хвалебную (мақтау), прорицательскую (болжау), проклинательную (қарғыс), величальную (арнау), призывную (үндеу), благопожелательную (бата), завещательную (өсиет), заклинательную (арбау) и т.д., хотя и в рамках медленно протекающего процесса десакрализации и демифологизации, явления *общей переходности.* Весь основной корпус казахских племенных обрядов и ритуалов в условиях этнополитической и государственной консолидации (начиная с распада Золотой Орды и образования в 1465 году Казахского ханства) сохранился в гуще народной жизни, а жырау в новых исторических и геополитических реалиях стали проявлять индивидуальное начало, пусть пока еще от имени народа, выражая его интересы. Сам же миф растворился в эпосе, в обряде и ритуале, в фольклоре, стал их животворящей почвой. Но его рудиментарные начала легко можно обнаружить в поэзии жырау. Вот почему так важно обратить внимание исследователей на формально-стилевые компоненты поэтического текста этого певца, на его «формульную грамматику», на общие закономерности устно-стилевой техники, особенно – на семантику и структуру эпического текста, организующие его стиль однородные (стереотипные) конструкции. Особый класс составляют, по мнению современных исследователей, функционирующие в виде повторов, эпические формулы, стереотипные сочетания и разные другие устойчивые синтаксические формы – неотъемлемый атрибут, отправляющий взгляд исследователя к древнему солярному и погребальному мифу, обряду и ритуалу. В целях их реконструкции мы обратились к аспекту зарождения, становления, формирования и функционирования древнейших жанров и к осмыслению их мифологических и мифо-ритуальных истоков. Первый раздел монографии посвящен сущности тюркского астрального мифа, его месту в тюркской народной традиционной философии. Второй раздел представляет основной, известный (по Х. Абишеву), корпус звезд и созвездий тюркских народов. Раздел раскрывает семантику и структуру астрального мифа в системе эпических жанров, в древнем обряде, ритуале и в поэзии жырау. В нем также кратко говорится о полезном для нас опыте немецкой астрально-мифологической школы. Третий раздел выявляет особенности мифопоэтической картины мира в поэзии жырау, раскрывает аспекты взаимодействия между текстом, мифом, обрядом, ритуалом. Особое внимание уделяется специфике тюркской анафоры, воспроизводящей в тексте солярные функции. Раздел демонстрирует характер и принцип участия мифологем, архетипов, устойчивых стереотипов в организации мотива, сюжета и образной системы, их значимость в организации мифопоэтической картины мира. Важно подчеркнуть, что жырау, как ревнители законов и традиций, стоят не только у истоков казахской государственности, но и у истоков мифа и эпоса. И тот и другой выступали как *учение*, *знание*, *стратегия* национального поведения во «враждебной» действительности. И тот и другой стали источником для назидательно-дидактических жанров. Впервые в казахском эпосоведении на материале устно-поэтического творчества жырау XV-XVIII веков: Асана Кайгы, Казтугана, Доспамбета, Шалкииза, Маргаски, Умбетея, Ахтамберды, Бухара жырау, – показана история формирования, функционирования, специфика поэтической системы жырау в аспекте ее тесной связи с мифо-ритуальными основаниями. В процессе исследования применялись различные научные методы: историко-генетический, метод комплексного анализа, структурно-типологический и другие. Так, за основу историко-генетического метода была взята концепция известного казахского фольклориста Е.Д. Турсунова о происхождении основных типов носителей казахской устно-поэтической традиции.   Используя *историко-генетический* метод, можно легко проследить не только эволюцию различных типов носителей устной традиции, в том числе и жырау, но и эволюцию самих устно-поэтических жанров, наличие в них древних мифопоэтических, художественно-языковых закономерностей и т.д.

 *Комплексный* анализ предполагает многосторонний подход к текстам жырау, в плане выявления их общих характеристик и свойств, специфики национального мышления, древних кодов и моделей, ментальных начал, стереотипов, в конечном счете, восходящих к своим древним истокам.

*Структурно-типологический* метод анализа текста жырау выявляет своеобразие структурного мышления жырау как особой национальной формы организации текста и мира. Различные виды композиции, приемы психологического параллелизма, семиотика художественных форм в сочетании с архетипом позволяют выявить глубинные структуры древнего мышления, приводят исследователя к изначальным тюркским мифо-ритуальным истокам.   Четвертый раздел монографии освещает актуальные проблемы организации художественного мира и художественного текста героическим певцом XV-XVIII века. В нем раскрывается специфика художественного мышления устного художника. Особое место уделено эволюции национального сознания вчерашнего ритуального посредника и эволюции жанра, жанровых форм в тесной связи с возникновением и развитием авторского, индивидуально-лирического начала. Значительное место уделено анализу устно-стилевой техники, формальным компонентам, повтору как организующим художественный текст и художественный мир, закономерностям, рассмотрены особенности художественного мышления жырау, его стиль. Анализ структуры и семантики устных образцов поэзии жырау, творивших и до эпохи рунического письма, и вплоть до XIX века, проливает свет на связь творчества ритуальных посредников и с рунами, и с древним солярным и погребальным мифом и обрядом.   Такая методика исследований является новой, имеет перспективное значение для реконструкции и для прочтения «второго (солярного) слоя» поэзии жырау.

**ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ**

  В монографии исследуются фундаментальные направления тюркского эпосоведения и современной гуманитарной науки: вопросы происхождения устного жанра, эпоса, поэтической лирической речи, в целом – музыкально-словесного искусства. Это – ключевые проблемы тюркской (казахской) мифологии, фольклористики и искусствоведения. Основное свое внимание автор исследования обращает на изначальную функциональную связь устойчивых формально-стилевых компонентов устного словесно-музыкального высказывания эпического певца с *начальными* основаниями: астральным мифом, обрядом и ритуалом (эпосогенез, возникновение жанровых форм, социальные функции устного поэтического высказывания). И в этом проглядывается особая актуальность заявленной в монографии темы. Материал построен в основном на структурно-семантическом анализе древней поэтической речи жырау. Весь этот традиционный комплекс устно-стилевой техники кочевых певцов представляет собой наиболее актуальный пласт для современной фольклористики, мифологии, психолингвистики, когнитивистики, тюркского (казахского) эпосоведения, физики (теории энергий, энергетики текста), а также – для возможной реконструкции древнего солярного мифа, обряда и ритуала. Вместе с тем, это и первый опыт структурно-семантического анализа астрального мифа и текста в непосредственной их связи с поэтическим мышлением древнего и средневекового кочевника. Опыт этот проливает свет на рождение поэзии из *фюзиса* – источника первомифа, из ритуально-магического подражания природе (суггестии), из возникших отсюда ассонанса и аллитерации – основных элементов тюркского аллитерационного стиха. Все основные реликтовые признаки и свойства этих архаических пластов с легкостью проглядываются не только в устно-стилевой технике жырау, в формульности устного эпоса, но даже, имеющем многовековую традицию, современном казахском (и тюркских) языке. Монография состоит из Предисловия, четырех разделов, Заключения и Списка использованных источников. В Предисловии автор пишет об актуальности книги, дает общую характеристику проблемы эпосогенеза, представляет ее структуру, выявляет специфику научного метода, раскрывает значимость книги и перспективы развития основных идей исследования. В І Разделе речь идет об астральном мифе, о его функциональной роли в древнем кочевом обществе, о его непреходящем значении в сезонном передвижении кочевника-скотовода, о его основных образах, мотивах и функциях в устном эпосе и его месте в общей системе традиционной философии. Автор поднимает актуальные вопросы: о состоянии современной науки мифологии, о существующих в науке подходах к теории и пониманию специфики тюркской (казахской) народной философии, сравнивает ее с достижениями передовой немецкой астрально-мифологической школы. Так, следуя системе Х. Абишева, впервые в эпосоведении подробно представлен Основной корпус астральных мифов тюркских народов, раскрыта семантика и структура с точки зрения народной жизни и народного традиционного мировоззрения. Актуально также и обращение к тюркскому солярному мотиву, функционирующему в казахской волшебной сказке и в героическом классическом эпосе. Отдельным пунктом исследования становится, ранее отмеченный М.О. Ауэзовым, ритуал встречи «солнца-жеребенка» в эпосе «Кобланды батыр». Во II разделе монографии раскрываются семантика и структура тюркского эпического текста. Здесь наиболее рельефно выступают все основные идеи исследования: прежде всего *ориентальность* тюркского устного стиха, его изначальная *восточность*, на которую до сего времени все еще не обращают своего внимания тюркологи-эпосоведы, работающие в формате старой идеологической парадигмы. А ведь именно *ориентальность* тюркского *жыра* напрямую связана не только с особенностью поэтического мышления древних тюркских жрецов, а затем и «вещих» казахских жырау, но и со древней структурой, с сакральной функцией многих формально-стилевых его компонентов (прежде всего, с *анафорой* и *эпифорой*), и вертикально, и горизонтально организующих художественный мир текста героического певца. И текст певца здесь выступает образом степного знания и священным заветом древних. Здесь сам собою встает вопрос и о *хронотопе*, особом для кочевнического восприятия времени и пространстве, о динамике и статике, архитектонике устного текста и самого поэтического мышления жырау. Автор выявляет специфические особенности устной тюркской (казахской) поэтической структуры. Специфика их единства и функционирования, так называемый *синкретизм*, может быть уяснена лишь с пониманием принципа всеобщей теории *переходности* кочевья, или бытия кочевья как особого, *конно-кочевого*, типа цивилизации (М.М. Ауэзов). И *тюркская анафора*, и *тюркская эпифора* выступают здесь рудиментом древнего солярного мифа, обряда и ритуала. И эта их *изначальность* вытекает из *органической* их *связи* со структуроймифа и эпоса. Как миф и эпос, эти формально-стилевые компоненты эпического стиха никем специально не выдуманы, а являются плодом многовековой устно-стилевой исполнительской практики. Являясь наследием и достоянием древней казахской кочевой устно-стилевой техники, они проливают свет на происхождение известных нам европейских и азиатских, сугубо авторских, некогда оторванных от родовой сакральной почвы, средств стилистико-синтаксической выразительности и изобразительности музыкально-поэтического высказывания. Это тоже новое слово как в тюркском эпосоведении, так и европейском литературоведении. Особое место в данном Разделе отведено функциональной роли астральных (солярных) мотивов, сюжетов и образов в процессе организации поэтического мира жырау XV-XVIII веков. С этой точки зрения поэзия жырау до сегодняшнего дня также не была пока исследована. В третьем Разделе автор говорит о специфике мифопоэтики в устной поэзии жырау XV-XVIII веков и в целом – в традиционной народнопоэтической культуре, о месте в ней мифо-поэтических структур. Несмотря на то, что еще в конце I тысячелетия до н.э. (по Е. Турсунову) сложился культ аруаха и героический тип певца, исполняющего оду на погребальной церемонии, а также несмотря на неизбежные процессы демифологизации эпического героя, несмотря на приход в кочевую степь мусульманской идеологии, активное почитание предка-аруаха отмечалось казахами вплоть до начала ХХ века. Это ярко свидетельствует об *устойчивости* структур народного кочевнического сознания как важного принципа *всеобщей переходности*. Во многом этой *устойчивости* мышления кочевников способствовали и самые народнопоэтические жанры, обращенные к культу первопредка: *жоқтау*, *арнау*, *мақтау*, *өсиет* и т.д., а также – боевые кличи-*ураны* и призывы-*үндеу*, взывающие к имени основателя рода.   Эта народная культура почитания героя-первопредка была теснейшим образом связана с идеей его бессмертия, изначальным истоком которой был все тот же солярный миф о *умирающем* на закате и вновь *рождающемся* на востоке солнце. Собственно, язык и логика тенгрианской мифологии, известной нам по сюжетам древних тюркоязычных памятников. Этот миф об аруахе, собственно, героическая *ода*, и сыграл важную роль как в порождении большого количества родственных устных жанров, так и непосредственно в организации художественного мира поэзии жырау XV-XVIII веков. Здесь, в тесной связи с пониманием терминов *художник*, *художник слова*, *художественность* поднимается проблема *субъективно-лирического* самовыражения, *субъективного* отношения автора к предмету воспевания. Поэтому и выходит: *лиро-эпическая* поэзия жырау. Но лирические излияния, но личностное самовыражение, даже личностная точка зрения здесь все же присутствуют в форме некой *объективации* своего лирического «Я» перед лицом коллектива: рода или племени. Несмотря на могучее лирическое начало, певец выражает и не может не выражать ту же *коллективную* точку зрения, воспевает те же родовые, племенные, то есть, *коллективные* идеалы, близкие и понятные всей массе кочевых слушателей. Поэтому он все еще наследует зримые черты вчерашнего ритуального наследника, еще до конца не вышедшего за пределы общепризнанной, общенародно воспринимаемой эпико-героической эстетики. Этот феномен, сильно отличающий казахского *лиро-эпика* от европейского, в свое время заметил поэт и переводчик А. Кодар. Он обратил свое внимание, что в поэзии даже столь тонкого лирика, как Казтуган, речь всегда ведется от третьего лица единственного числа. Не таков даже древнегреческий эпик Гомер, который с первых стихов поэмы сразу же обращается: «Муза! Скажи мне о том многоопытном муже, который // Странствовал долго с тех пор, как святой Илион им разрушен…». Но такова специфика мышления эпического певца-кочевника XV-XVIII веков. Эволюцию лирического «Я» и постепенное высвобождение мы все же увидим и в поэзии Жиембета, и у Ахтамберды, и у Бухара. В XIX веке этот мощный выхлест лирического начала будет связан с именем пламенного мятежного поэта, Махамбета Утемисова. Последний Раздел монографии посвящен особенностям организации *художественного мира* и *художественного текста* поэзии жырау XV-XVIII веков. На богатом лиро-эпическом материале исследуется астральная и солярная структура и семантика устного высказывания жырау, в связи с которой раскрывается удивительная техника построения и исполнения певцом своего ритуального высказывания. Особое внимание в процессе анализа уделено таким формально-стилевым компонентам *жыра*, организующим устный текст, как *анафора* (тематические, эпические анафорические формулы и грамматические их разновидности) и *эпифора* (редифу, глагольной рифме, монориму), которые также имеют свои, присущие лишь только им, родовые и изначальные специфические функции и сущность, которые значительно отличают их от известных нам как европейских, так азиатских классических традиций. Эти формально-стилевые компоненты, предстают сугубо тюркским наследием и культурным достоянием, поэтому и именуются автором *тюркской анафорой* и *тюркской эпифорой.* Они играют роль «строительного» материала устно-стилевой техники, формульной грамматики, формульного стиля в исполнительской практике жырау. Значимость издания такого рода книг вполне очевидна и особенно актуальна в эпоху глобализации, нивелировки национальных ценностей.   Известно, что все мировые эпические сказания, как пришедшие к нам с глубокой древности, так и времени классического средневековья – и устные, и письменные – в совокупности своей составляют общий золотой фонд культуры человечества, его бессмертный духовный опыт, силу и красоту конкретного национального духа. Известно также, что язык казахов (тюркский) наиболее древен, а его эпическое наследие – наиболее богато не только конкретными сюжетами, но и их вариантами, бытующими как в самой казахской среде, так и у всех тюркоязычных народов. Это подтверждается общим количеством устных казахских и общетюркских героических памятников. Такое богатство не может быть не замеченным. Оно требует скорейшего дальнейшего изучения, тщательного исследования перед лицом угрожающей глобализации и коммерциализации духовных ценностей. Очень важно, утверждает автор исследования, что именно устойчивая структура и сакральная семантика тюркских поэтических форм и эпических формул в силу специфического социально-исторического развития и хозяйственного уклада сумели сохранить свои уникальные *изначальные основания*: рудименты астрального и солярного мифа, погребального обряда и поминального ритуала. Эти ценнейшие компоненты и составляют особую ценность и своеобразие поэтического языка и стиля жырау и самих этих носителей многовековой устно-поэтической культуры. На всех уровнях: фоносемантическом, морфофонологическом, лексико-семантическом, синтаксическом, – автор прослеживает систему звуковых повторов и их функционально-стилистическое своеобразие и семантику, повсеместно обнаруживая архаические матрицы и коды, в целом способствующие реконструкции древнетюркского мифопоэтического мышления, солярного мифа и тесно связанного с ним погребального обряда. Основная тайна заключается именно в уникальной природе устно-стилевой техники, проливающей свет на *начальные основания*: на связь с горловым и челюстным пением –– первейшей формой мифологического эпоса, восходящей к *мимесису*, подражанию природным звукам (Аристотель), а через него – на связь с древнетюркским аллитерационным стихом, который мы отчетливо наблюдаем в древнетюркских камнеписных поэмах в честь каганов. Следует заметить, что наиболее близко в проблеме «устной теории» и «формульного стиля» прежде подходили такие глубокие исследователи семантики и поэтики стиха, как Ж.Ж. Бектуров, С. Негимов. Теории энергий тюркского ритма и экспрессии стиха много внимания уделяет в своих работах внимание и нынешний профессор Казахского национального университета имени аль-Фараби А.Ж. Жаксылыков. Но впервые системно, подробно и объемно эта проблема находит свое решение в настоящем научном издании. И это только начало большого исследования могучей эпической культуры кочевников. На богатом поэтическом материале автор книги раскрывает основные особенности этого уникального типа тюркской (казахской) устно-поэтической культуры, и в связи с его особым социальным статусом (ханским советником и руководителем ханского совета) и функциями – мировоззренческие основания, древний исток которых – астральный миф, погребальный ритуал, ритуальное посредничество В глубокой древности эти «вещие» творцы сформировали наш могучий поэтический язык, наш богатый классический эпос, наше мировоззрение. Они дали могучий толчок развитию все тюркских литератур Крыма, Кавказа, Центральной Азии, современному казахскому литературному языку, нашей национальной истории, государственности и независимости. Глубокие знатоки древней устной эпической традиции, яркие общественные и государственные деятели, батыры и полководцы, жырау XV-XVIII веков создали замечательные по красоте и силе духа устные произведения разных жанров, которые и сейчас популярны в репертуаре исполнителей различных региональных певческих школ Казахстана.   Настоящая монография представляет большой научный интерес. Она будет полезна филологам, журналистам, историкам культуры и искусства, психологам, этнографам, философам, педагогам, физикам и биологам, всем, кто интересуется происхождением, спецификой и эстетикой казахского древнего и средневекового музыкально-поэтического искусства.

доктор филологических наук, профессор факультета журналистики КазНУ имени аль-Фараби Камзин К.К**.**

**РАЗДЕЛ І. АСТРАЛЬНЫЙ МОТИВ В ТЮРКСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ФИЛОСОФИИ И ПОЭЗИИ**

 **1.1. Общие подходы к теории и пониманию тюркской (казахской) народной философии.**

Коль во лбу у коня звезда, То и Тенгри с нами всегда!

 Махамбет [1, 117]

Изучая истоки казахской кочевнической философии, мы не можем не обратить внимания на ту особую область духовного мира казахов, значительное место в котором занимают ее *начальные основания*: обряды, обычаи и ритуалы, мифы и легенды. В особенности легенды и мифы астральные, отражающие представления тюрко-монгольских народов, связанных со звездами, луной, солнцем, с космосом.

Это, конечно, еще не та классическая философия, понимаемая нами в европейском смысле, однако – особая и уникальная мировоззренческая система, выработанная тысячелетней практикой кочевого народа, вынужденного жить под вечным, открытым небом, так называемая, предфилософия, хотя А.Ф. Лосев и называл ее, эту предфилософию, *философской основой* мифа.

Излюбленной темой поэзии для тюрка-кочевника, знающего лишь две сферы: – небо и степь, – становятся звезды, луна и солнце – источник движения кочевника во времени и в пространстве. Миф, обряд, ритуал, заключающие в себе солярную и астральную семантику, занимают основное место в его духовной жизни. Насколько важны эти структурные формы для воссоздания национальной модели кочевнического представления о бытии? *Что* мыслил и *как* мыслил древний кочевник-шаман, опредмечивая свой широкий и высокий мир и даже выходя (вылетая) за его запредельную область?

Астральная память кочевника обеспечивает известную преемственность во времени, воспроизводит древнийи нескончаемый ритуал Ухода и Возврата к священному порогу, *босаға.* Любая знакомая *точка* (байтерек, стела, писаница, очаг, юрта, аул…) обретает своё смысловое и сакральное наполнение лишь с возвращением к ней и с *вращением* вокруг нее, лишь с движением по окружности, как это мы видим в эпосе и в самой поэтической структуре текста героического певца. Таков же и образ восходящего и заходящего солнца (солярный цикл), героического движения солнечного всадника-батыра по трем мирам, с неизменным возвращением его к своей священной *точке*, к родному очагу, к юрте. Такова в древнетюркских поэмах семантика Отюкена, центра Отчизны:

Вперед – на *восход*, назад – на *закат*,

*Направо* – на *полдень*,

*Налево* – на *полночь* –

Народы подвластны мне.

Всех сберег и собрал воедино.

(Если каган *Отюкэн*скойчерни

#### Лишён теперешней порчи –

Народы его владений

Ни в чём не знают ущерба)… [2]

 Малая надпись, Орхон, Кюль-тегин, VІІІ в.

*Философия* древнетюркских поэм и мифов такова, что в каждом повторяющемся структурном элементе, в каждом повторяющемся тюркском звуке можно выявить некие фундаментальные начала, некие основания архаической *сущности*, изначальные субстанции, которые, подобно самому тюркскому мифу, в целом реконструировать и восстановить во всей полноте прежней действительности невозможно, но которые всецело и по сей день связаны с традиционной структурой языка и мышления современного эпического исполнителя.

Вот, например, конь. Конь – альфа и омега всей жизни кочевника, не только средство его передвижения, но и само воплощение его (кочевника) движения. Он воплотил в своей астрально-мифологической эволюции важнейшие принципы эстетических, этических, мировоззренческих начал.

*Эстетически* конь – эталон совершенства, грации и красоты – предмет любования тюрка-кочевника.

*Исторически* – миф-воспоминание о некогда могучей конно-кочевой цивилизации.

*Прагматически* – бытийно-материалистическая основа кочевника: его пища, одежда и кров, орудие защиты и нападения.

*Мифологически* – образ, связанный с солнцем, соединяющий в себе весь богатейший астральный комплекс древних кочевнических представлений.

*Этически* – опора кочевника-воина, товарищ в его трудном походе, а в эпосе – еще и мудрый советчик:

|  |  |
| --- | --- |
| Арғымақ, сені сақтадымҚұлағың сенің серек деп.Азамат, сені сақтадым,Бір күніме керек деп.Жабыдан туған жаман атШаба алмайды бөжектеп.Қырдан қиқу төгілсе, Еділге таман үңілсе, Арғымақтың баласы Шабушы еді безектеп.  Махамбет, ХІХ ғ. | Аргамак, я тебя берег –Твое ухо чутко к беде!Азамат, я тебя берег –Будет день в моей горькой судьбе!Конь – наследник плохих кровей –Оробеет в ружейной пальбе;Аргамака доблестный сынБудет рваться, исполненный сил,Будет всматриваться в Едиль,Чтоб услышать призыв к борьбе! Махамбет, ХІХ в. [1, 105] |

С точки зрения астрально-мифологической конь предстает как существо, обладающее таинственной силой. В казахских сказках и в эпосе батыр облетает на нем и *верхний,* и *средний*, и *нижний* миры. Конь – советчик в трудную минуту – зачастую выступает проводником Небесной воли.

*Небо* (в мифологии – покровитель), по мнению певца, – высший судья и свидетель героической жизни батыра. Так, в казахском эпосе “Кобланды батыр” *Небо* олицетворяет Коктим-Аймак, правитель верхнего мира и покровитель героя Кобланды.

У Махамбета есть и другой афоризм, связанный образом коня как избранника небесной воли:

|  |  |
| --- | --- |
| Ат маңдайын тура қойсақ, Бермес пе тәңірім тілекті!                                Махамбет, ХIХ ғ | Коль во лбу у коня звезда,То и Тенгри с нами всегда! [1, 117]                              Махамбет, ХIХ в. |

Конь с белой звездой во лбу – знак Неба. Конь помогает батыру исполнить волю Тенгри на земле, то есть в соответствии с логикой и эстетикой народного идеала – восстановить изначальную справедливость.

Народная философия также освятила его именем многие географические местности: Ақбайтал, Торыайғыр, Айғыржал, Атбасар, Құлагер, Құлан, Бозайғыр, Қоскүрең, Сарыжал, Атбасы...

Понятия *бытия и инобытия, жизни и смерти, трагического и жизнеутверждающего*, – все ключевые вопросы казахской эстетики и философии воплощены в эпосе, мифах и легендах в форме астральных представлений.

Вот почему даже в выдающейся эпопее ХХ века, романе «Путь Абая» М.О. Ауэзова, центральный персонаж, по мнению ученых-литературоведов, предстает в виде солнца, поднимающегося над перевалами и разгоняющего мрак [3, 12].

Отражением астральных представлений в этом романе служит и образ юной Тогжан. На каждой странице, живописующей этот удивительный в космосе мировой литературы женский образ, нельзя не заметить ее сравнения со звездой Шолпан [4], образом-спутником.

Так, Абай, герой романа, сравнивает ее: а) со свежей прелестью весны; б) с рассветом любви; в) с нежным утром и т.д..

В подобных характеристиках хорошо проглядывается астральный мотив Утренней Пастушеской звезды. Красочно образ Утренней звезды представлен М.О. Ауэзовым в сцене траурной процессии. Здесь писатель напрямую сравнивает свою героиню с Шолпан: «Средняя из пяти девушек, проезжавших мимо него, была Тогжан. Она сидела на белом иноходце с шелковистой гривой… Легкий чапан из черного атласа мягко колыхался при каждом ее движении. Голову покрывала камчатная шапка, вокруг шеи причудливыми складками покачивались большие золотые серьги. На коне среди этих девушек – она казалась *утренней звездой*, сверкающей на тусклом небосклоне. Окруженная сверстницами, она ехала медленно. *Сияющий* открытый лоб, мягкая линия белоснежной шеи, волосы, черными волнами падающие на спину, – все сливалось в один *чудесный облик*…. Абай склонил голову перед этим *сиянием, н*евиданным никогда и познанным впервые.

И все же *многовариантность определений ф и л о с о ф и я* дает нам возможность представить казахскую устную народную традицию как *особую философию*, как философию кочевников, своеобразное средство познания общества, бытия, духа, запредельного. Цивилизация кочевников – особая модель социально-культурной жизни человечества на определенном историческом срезе, ценный и неповторимый опыт единой и всемирной души человечества.

Вместе с тем, такую мировоззренческую систему уже трудно назвать даже *предфилософией.* Это – философия движения, узнавания, действия и преображения действительности. Это – образ жизни неустанно мыслящих, неустанно говорящих, неустанно поющих и пересотворяющих действительность всадников. Предельно функциональная, утилитарная, эта философия на протяжении трех тысячелетий вбирала в себя и в новом качестве возвращала народам и племенам достижения материальной и духовной культуры, которыми они и поныне гордятся.

*Основные вопросы философии* – человек и мир, природа и общество, бессмертие и смерть, жизнь и смысл, идея и вещь, все и ничто – отражены в казахской кочевнической философии не хуже и менее универсально, чем в иных мифологических, религиозных, научных мировых системах, ибо и в кочевье жили свои Сократы и Демосфены, каких еще застали во второй половине XIX века европейские ориенталисты.

Другое дело, когда мы говорим о *началах философии как науки*, ее *истоках*, ее специфике, ее *целях и задачах*, ее *смысле*, ее *формах* и *принципах анализа действительности*, когда мы говорим о торжестве или кризисе современного философского знания, то мы ничего нового не открываем, кроме граней национального (например, французский структурализм, немецкая классическая философия и т.д.), и, неповторимого в своих структурах, именно кочевнического национального Бытия. Это, например, касается такого удивительного духовно-исторического явления, как аруахи.

Отсюда своеобразие этнического мышления и поведения, языка и этических норм, предлагающих многоуровневый и разноуровневый подход к «национальным философиям», выработку более гибких и универсальных методологий, подходов в исследовании столь неповторимых национальных особенностей характера, поведения, мышления, проявляющих себя в ментальности, мировоззрении, в художественном опыте. Многое в таком понимании казахской традиционной философии дают нам астральные мифы.

**1.2.  О научном состоянии тюркской астральной мифологии и об опыте для нас немецкой мифологической школы**

Когда мы обращаемся к изучению человеческих цивилизаций, исследования зарождения, становления и расцвета древних культур, то мы не можем не пройти мимо того замечательного факта, что уже в XVII-XVIII веках немецкие ученые были лидерами мировой фольклористики и философии. В поисках истоков человеческой цивилизации они обратились к эпосу, фольклору, мифологии и этнографии многих народов древности, начиная с античных греков и римлян, народов Ближнего Востока и Африки, заканчивая тихоокеанскими цивилизациями Дальнего Востока.

Именно в Германии были заложены первые научные школы, основы фольклористики и мифологии как науки, классической филологии древности, основные академические направления. Самой первой из них следовало бы назвать мифологическую школу братьев В. и Я. Гримм.

Почему мы говорим о немецкой научной школе? Что за необходимость нам, казахам, обращаться к ее традициям, к ее методологиям?

Актуальность этого вопроса для молодой казахстанской астрально- мифологической науки, и в целом – мифологической науки, очевидна. Она вызвана внутренней общественной потребностью осмыслить и утвердить себя в быстро меняющемся мире, заявить о себе в науке, искусстве, истории и политике. Именно такая потребность вызвала на заре капитализма некогда мобильный и дерзкий немецкий дух к самоутверждению: раздробленная Германия не имела тогда ничего, кроме энтузиазма и стремления немцев к единству.

Впервые научные подходы в области расшифровки, комментария, исследования путей развития эпоса разрабатывают И. Вольф и Г. Лахманн. Им принадлежит и широко известная теория «единого эпического ядра», проливающая свет на проблему *общего* источника и *единства* древних. Ими же высказывалось мнение о некогда существовавшем «едином эпическом ядро», ставшим источником для мировых «бродячих сюжетов», «сходных мотивов» и общих мест (loci communes).

Действительно, большой интерес вызывают отчетливо сходные сюжеты, мотивы не только в переднеазиатском и индо-китайском эпических субстратах, но и даже в древнетюркском, корейском, японском устно-поэтическом наследии (так называемый Урало-Алтайский культурно-языковой бассейн), и на других, самых отдаленных друг от друга, континентах. Так, наиболее древним персонажем многих архаических мифологических сюжетов может выступать Тенгри, имя которого в различных произносительных вариантах, но всё равно в форме верховного божества, функционирует по всей Океании и доходит до острова Пасхи, где верховным богом почитается некий могущественный Тангораа. Здесь, мы видим, назревает острая научная проблема, широкая дискуссия, связанная, к тому же еще и с Дингиром, персонажем шумерской мифологии, о котором еще писал исследователь А.С. Аманжолов, считавший его вариантом Тенгри, тюркским богом Неба. Эту «общую» тему надо освещать во всеоружии знания. Значит, уже сейчас нам надо разрабатывать лучшие методологии исследования, развивать научный потенциал, готовить мифологические и специалистов древних языков, обогащать материалами нашу молодую науку. И это только один пример, только одна проблема из великого множества, ждущих нас в недалеком будущем.

Так, известным фольклористом Е. Турсуновым были сделаны, по крайней мере, два оригинальных и ценнейших научных сообщения: первый «Об ослеплении одноглазого циклопа», сюжета, известного нам по древнегреческой «Одиссее» Гомера, и второй – «О грифах, стерегущих золото», сюжета, известного нам по историческим записям Геродота и других знаменитых греков. Обе статьи, заслушанные на научных семинарах и международных конференциях, и до нынешнего дня не получили хоть какого-либо дальнейшего осмысления и развития в казахстанской научной среде. А ведь статьи ученого посвящены не столько проблеме древнейших контактно-типологических связей, влиянию и взаимовлиянию культур древнего мира, сколько генетической природе сакских, хуннских и тюркских сюжетов, включенных в культурный оборот Европы. Ученый приводит богатый фактический материал, примеры из тюркской этнографии и археологии, ретроспективно сопоставляет древнейшие образцы фольклора сакских племен, фактически выстраивая методологическую базу для реконструкции древнетюркской мифологической системы, о которой и до нынешнего дня наука имеет крайне смутное представление.

Очень важно для нас, тюрок, что имеющая богатую, более чем 200-летнюю научную традицию, немецкая наука о мифологии в ХХ веке была чрезвычайно разветвлена. Ничего не имевшая в XV-XVIII веках, к началу ХХ века она уже обладала целым рядом научных школ, направлений, демонстрировавших самые разнообразные методологии исследования фольклорных и раннелитературных памятников.  Мы же до сих пор пользуемся этнографическими наметками ХIХ веков Ч.Ч. Валиханова, Г.Н. Потанина, А. Диваева, несмотря на обилие собственно астральных мифов, лунарных и солярных сюжетов, ярко обнаруживающих себя в древнейших памятниках (например, «Огуз-наме») и архаическом фольклоре (казахские сказки с астральными сюжетами и мотивами). Правда, в эпоху независимости мифологическая наука Казахстана обогатилась новыми открытиями и научными методами Серикбола Кондыбая, безвременно ушедшего талантливого исследователя, яркого подвижника науки.

Со звездой, звездами, созвездиями у всех народов мира, особенно у древнего кочевника, живущего под открытым небом, связаны целые истории, о начале, развитии, росте, расцвете, наивысшем пике, а затем – кризисе и гибели цивилизаций. Так называемые, эсхатологические мифы.

И до нынешнего времени никто не обратил внимания на маленькую книжонку Х. Абишева, вышедшую еще в 1949 году, в которой автор, рассказывая о звездах, практически реконструировал многие астральные мифы и легенды казахов [6]. Подобный ценнейший материал стал бы предметом гордости любой астрально-мифологической школы.

Взяв за основу материал Х. Абишева, авторы книги «Звездная песнь Серебристой волчицы» впервые составили «Примерный основной корпус звезд и созвездий тюркских народов» и раскрыли семантику каждого из созвездий [7]:

#  1. Полярная звезда (Алтын Қазық, Темiр Қазық)

Северные тюркские народы называют эту неподвижную звезду Золотым, а казахи – Железным Колом. Она – центр всего небесного мира, вокруг которого движутся все звезды и созвездия, подобно тому, как вокруг кола, вбитого в землю, движутся пасущиеся кони.

**2. Планета Венера (Шолпан, Тұл Қатын, Чолпон, Чулпан)**

Название этой звезды зависит от времени года, ее положения в небе.

Весной и летом, с появлением её рано утром на востоке, пастухи выгоняют свои стада на пастбища. В это время года её именуют Шолпан, или Пастушеской звездой: она покровительствует пастухам и охотникам, оберегает скот от злых сил. В древности, по-видимому, она была богиней любви и плодородия, а в поэзии – символом весны и любви.

Поздней осенью и зимой она возникает на западном крае Земли. Здесь эта звезда – враг всего живого. Она противостоит весенней Шолпан – символу жизни и любви.

Ярко светит она в зимние морозы. Ее яркий блеск люди принимают за злорадную издёвку над путниками, заблудившимися в степи во время бурана. Отсюда её второе, грубое, название – Тұл Қатын, или Бесплодная Баба.

**3. Планета Меркурий (Кіші Шолпан, Младшая Шолпан)**

Кіші Шолпан в казахской мифологии – символ юности, чистоты и нежности.

**4. Созведие Малая Медведица (Ақбозат, Көкбозат)**.

Две крупные звезды в этом созвездии казахи называют, различая их по цвету и яркости: Ақбозат (Белый Конь) и Көкбозат (Темно-синий Конь).

Согласно мифу, оба Коня привязаны Звездной Перевязью (Жұлдыз желі) к Железному Колу (Полярной звезде), центру звездного мира, и вечно ходят по кругу. По их положению кочевники ночью ориентировались во времени и пространстве. Звездная Перевязь – цепочка слабо видимых звезд, тянущаяся от Железного Кола к двум Коням: Акбозату и Кокбозату.

**5. Созвездие Большая Медведица (Жетi Қарақшы)**

Согласно тюркскому мифу, семь звезд, составивших это созвездие, – Семь Воров. Днем они замаливают грехи, пишет Ч.Ч. Валиханов, а ночью совершают темные дела. Семь Воров неустанно преследуют двух Коней (Акбозата и Кокбозата), движущихся вокруг Железного Кола (Полярной звезды в созвездии Малой Медведицы).

Если, гласит древняя легенда, ворам удастся украсть Коней, то сорвется с неба Золотой Кол. Тогда небо упадет на землю, и весь мир погибнет.

**6. Ханская дочь (Хан кызы, Үлпілдек)**

Так называют самую маленькую, восьмую, звездочку в созвездии Семи Воров (в середине ручки Большого Ковша). Эта звездочка, согласно мифу, – дочь хана Уркера (созвездие Плеяды), похищенная одним из Семи Воров. Девушка-звезда каждую ночь то отдаляется от своих похитителей, то вновь приближается к ним. Такое ее перемещение можно наблюдать в ночном небе.

**7. Созвездие Дракона (Күзетшiлер - Стража, Айдаһар - Дракон)**

Расположено это созвездие между Большой и Малой Медведицами в форме длинной звездной ленты, разделяющей их. Все эти звезды именуются Стражей, Күзетшілер.

Верхний конец Стражи охватывает Двух Коней, Акбозата и Кокбозата (в созвездии Малой Медведицы) сверху, а нижний ее конец заходит в тыл к Семи Ворам (Большой Медведицы), как бы окружая их. Таким образом, Стража одновременно стережет своих Коней и преследует Семерых Воров.

**8. Созвездие Плеяды (Үркер, Улькер, Мешiн, Бічін)**

Это созвездие у тюркских народов имеет различное толкование и название в зависимости от сюжета.

У северных тюркских народов оно называется Бечин. Об этом созвездии упоминает Г.Н. Потанин. Бечин – непонятное демоническое существо. Когда Бечин высоко в небе – приходит зима, когда он опускается к горизонту – наступает лето.

У других тюркских народов существует миф о Звездном хане Улькере, который со своим войском, якобы, преследует Семерых Воров, укравших его дочь Ульпильдек (маленькая звездочка в созвездии Большой Медведицы). По имени хана это созвездие называют Улькер.

Казахское название этого созвездия – Үркер (Вспугнутый, Разлетевшийся в разные стороны).

**9. Солнце и Луна (Күн мен Ай)**

Согласно древнему тюркскому мифу, это братья-батыры, днем и ночью охраняющие Срединный мир от темных сил.

**10. Сириус (Сүмбiле)**

Осенняязвезда времени отлета птиц и перехода казахов к зимним пастбищам, қыстау.

**11. Планета Юпитер (Есекқырған – Звезда, погубившая мулов)**

В казахском устном творчестве есть миф, объясняющий название этой звезды, погубившей ослов.

**12. Созвездие Орион (Үш Арқар, Уч мыйгак – Три Архара, или Три Маралухи)**

Это созвездие у тюркских народов имеет разное название и содержание. Так, в одном из мифов повествуется о метком и храбром, но безжалостном охотнике, преследующем трех архаров, а в другом – преследующем трех маралух. Животные поднялись на небо, и охотник вместе с собакой и соколом (или стрелой) тоже возносится на небо. И животные, и их преследующий охотник, и его собака, и его сокол составили содержание этой звездной легенды.

**13. Млечный путь (Құс жолы – Птичий путь, или Қой жолы – Овечий путь)**

Это скопление звезд и туманностей, растянувшееся длинной и широкой полосой по всему ночному небу, тюркам представлялось путем, небесным кочевьем, птичьей дорогой.

Согласно одному из древних казахских мифов, Млечный путь – движение огромного стада овец. Возглавляет то стадо незримый Черный Кошкар. За ним идут овцы. Поэтому Млечный путь казахи-кочевники называют Овечьим путем, Қой жолы.

Другое его название – Птичий путь.

По этому пути ориентируются птицы во время осенних и весенних перелетов. Казахи именуют его Птичий путь.

**14. Марс (Қызыл Жұлдыз, Алая звезда)**

Эту планету в народе назвают Алой Звездой за её красноватый блеск. Как и у многих народов, она предвещает войну, мятежи, смерть и другие несчастья.

Вот наиболее видимый пласт астрального тюркского мифа. Разумеется, он требует еще своего количественного и качественного улучшения, пополнения, философского и семантического толкования, дальнейшей разработки и творческого внедрения в сферу искусства и литературы. Ведь именно с искусством и литературой в век глобализации и компьютеризации неизбежно встает вопрос о сохранении нематериального народного наследия.

Например, расцвет немецкой солярно-мифологической школы был связан с изучением музыкально-эстетического художественного мира выдающего композитора Рихарда Вагнера, обратившего свое внимание на своеобразие и философию немецкой народной поэзии, в особенности, мифов, легенд, преданий, и, главным образом, – использовавшим древнейшие исторические и мифологические сюжеты в своем музыкальном творчестве. Ученые открыли эти важные закономерности творчества Рихарда Вагнера, воплотившего солнечную и звездную тематику в своей музыке. У нас такого научного феномена опять не произошло ни с Магжаном Жумабаевым, ни с Мухтаром Ауэзовым, несмотря на отчетливо видимый астральный план их творчества. Причиной, конечно, можно было посчитать политические события второй половины 30-х годов, следствием которых стала трагедия тысяч и тысяч судеб, но, думается, основная проблема скорее научная, чем идеологическая: корень ее – в отсутствии школ и методологий.

С другой стороны, используя древнегерманские мотивы, Р. Вагнер вышел к новым музыкальным формам и принципам (импрессионизму и символическому пространству). Он обогатил немецкую и мировую музыкальную культуру не только тематически, но и глубинным философским осмыслением *музыкальных явлений*, связанных с сущностью, сакральным полем музыки, обретающей свои истоки в *мифе*, *обряде* и *ритуале* древних германцев. Это был первый серьезный опыт немцев в использовании языка музыки для реконструкции мифов, который получил позднее более продуктивное продолжение, а солярная, лунарная и астральная мифологии, их символика оказались одним из уровней сложного мифологического моделирования.

Так ли продуктивно была осмыслена астральная интенция молодого О. Сулейменова в его знаменитой поэме «Земля, поклонись человеку», посвященной победе человека над собой, выходу его к беспредельным возможностям? Эта, пропитанная солнечным космосом, поэма юноши ХХ века не получила никакой своей оценки, кроме идеологической. А ведь здесь целый комплекс проблемных и интеллектуальных граней бытия человека ХХ века. Не менее значима, но до сих пор не осмыслена в полной мере и «Глиняная книга» поэта – средоточие культур, вселенского духа, глубинных аналогий и поиска изначальной родины культурного человечества.

В Казахстане до последнего времени проблемами мифологии вообще и астральной мифологии в частности, занимался талантливейший энтузиаст-исследователь Серикбол Кондыбай, написавший 15 томов по этносимволике и этнокультуре, лингвистике, исторической географии казахского народа [8].

Еще один яркий пример. Из выявленных казахским исследователем А.С. Аманжоловым более 20-ти бесспорных лексических соответствий между шумерским и тюркским языками, восходящими к прототюркскому языку или языковому состоянию еще до миграции шумеров в Двуречье (IV тыс. до н.э.), несомненный интерес представляет солярный символ DINGIR – «бог» (изобразительный знак-символ «звезда – небо – бог») – древнетюрское – tangri – Небо; бог, божество» [9]. Ученый выступил с объяснением этого солярного символа на международной конференции в июне 1998 года в Алматы и предложил этот знак – Дингир, Солнце – в качестве солнечного символа тюркской цивилизации. Это большой вклад в тюркскую астральную мифологию.

Фундамент немецкой солярно-мифологической школы составили труды выдающихся ученых XIX-XX вв., и она является ведущей в научном мире. Базу ее формировали такие всемирно известные личности, как К. Бецольд, Ф. Болль, В. Гюндель, Н. Редер, В. Манхардт, А. Шерер и т.д.[10],труды которых необходимо освоить для создания в Казахстане своей собственной научной астрально-мифологической школы.

Поэтому основная цель ученых-мифологов в эпоху глобализации и межкультурной интеграции – объединить усилия для более плодотворного и эффективного сотрудничества во имя прогресса и процветания культур различных народов, а для этого необходим научный обмен, взаимодействие, непрерывные профессиональные контакты, открытые общества и скорейшее вхождение нашей астральной мифологической науки в систему всемирных ценностей и достижений, яркой демонстрацией которых всегда являлась немецкая мифологическая школа.

**1.3.  Семантика и структура созвездия Темір Қазық (Железный Кол)**

Древние казахские мифы и сказания о коне, этом неизменном спутнике героя-кочевника, исполнены вековых знаний, особой эстетики. Так, в астральном мифе о Железном Коле – Темір Қазық (Полярной звезде) – отражены не только представления тюрка о первом универсальном и незыблемом законе бытия, о миропорядке в космосе, но воплощены самые лучшие и идеальные представления народа о коне.

Две звезды – одна ярко-белая, Ақбозат (Белый Конь), другая – светло-синяя, Көкбозат (Голубой Конь)– привязаны к Железному Колу (Полярной звезде) как бы тонкой золотой перевязью: три звезды (перевязь) можно увидеть в ночном небе невооруженным глазом. Так пасутся вокруг Полярной звезды из века в век эти Кони, символизируя *мир, покой, размеренность, гармонию,* *время* – понятия, близкие и дорогие духу кочевника.

Ақбозат и Көкбозат движутся вокруг Темір Қазық (Железного Кола, Полярной звезды)

Как видим, цвет и имена Коней несут информацию о принципе *соотношения* и *подчинения*, о *системе* и *иерархии*, о формах взаимоотношений *верхнего* и *нижнего*, *сильного* и *слабого*, *мужского* и *женского*, *светлого* и *темного, явного* и *скрытого*, *правого* и *левого*, *ведущего* и *ведомого*, *мудрого* и *несведущего*.

В определенном смысле представленный миф отражает систему идеального государства: наличие *основного закона*, своего рода конституции в виде Железного Кола, которому в своем круговом движении подчинены не только Белый и Синий Кони, но и весь звездный мир. Темір Қазық – власть, сила, движущая миром, и кони – часть этой силы. Эта универсальная модель организации мифа и космоса, как мы пояснили выше, создана посредством близких и понятных кочевническому сознанию структур действительности – коней, пасущихся вокруг кола.

Но в представленном астральном сюжете идеальный космос, а вместе с ним и человечество Срединногог мира подвергаются угрозе. Так, оба коня становятся предметом соблазна для неких темных враждебных сил, стремящихся к хаосу на земле и дисгармонии в космосе. Самое сокровенное, самое заветное, самое ценное для казаха, – кони! – его основа и смысл существования, – подвергаются угрозе умыкания. О ценности коня говорит и народная мудрость:

|  |  |
| --- | --- |
| Қыздың көркі құлпыда,Жігіттің көркі жылқыда!   Ақтамберді, XVIII ғ. | Девушка прекрасна чистотой,Мужа конь лишь красит боевой! Ахтамберды, XVІІ в. [11, 60] |

Умыкание этих двух Коней семью Ворами (Жеті Қарақшы), согласно тюркскому мифу, должно породить ужасную катастрофу, падение земли на небо, столкновение неба и земли. Так, с представлением о созвездии Ақбозат и Көкбозат, как основе гармонии и мира и истоке всей человеческой культуры, связана третья сторона этого мифа – эсхатологическая, мотив о конце мира и человечества.

Кони, как мы писали выше, привязаны к Железному Колу. В космологической (мифопоэтической) системе тюркских представлений он, Железный Кол, занимает центральное место, точка, где свершился когда-то величайший акт творения космоса и человечества. Он – «центр мира», высшая ценность мифопоэтического сознания кочевников, олицетворение гармонии и порядка в космосе и на земле. Враги, угрожающие целостности и гармонии – двум Коням, – одновременно угрожают всему человеческому существованию, так как Кол, к которому привязаны Кони, держит весь звездный купол.

Крайняя звезда справа в созведии Малая Медведица – Железный Кол (Темір Қазық, или Полярная звезда)

Созвездие Жеті Қарақшы – Семь Воров – и и созвездие Ақбозат и Көкбозат движутся вокруг центральной зведы Темір Қазық

Таким образом, кочевник поставил своего любимца-коня к самым основам человеческой цивилизации, человеческого существования, определил его первостепенное значение в иерархии культурных ценностей всего человечества. Конь – один основных участников космогонии, заключающий в своем движении восход и закат человеческой цивилизации. С сохранением звезд-Коней, а значит, и с сохранением гармонии человечество спасает себя.

Так, философский аспект этого астрального сюжета содержит в себе не только *сущность, идею*, но основные этические принципы кочевого тюркского общества, стратегию взаимоотношений тюрка с неспокойным и суровым внешним миром.

**1.4.** **Солярный мотив в казахской волшебной сказке и героическом эпосе**

Если следовать научной методологии одного из выдающихся представителей немецкой солярно-метеорологической школы XIX века, В. Манхардта, можно заметить, что представители этого научного направления солярными также признавали те сказочные и авторско-литературные сюжеты, в которых у персонажей обнаруживались солярные черты, т.е. черты, сходные с признаками звездного или солнечного мифологического героя. Наличие в казахских волшебно-героических сказках огромного количества батыров-всадников, героическая их одиссея по трем пространствам: верхнему, среднему и нижнему, – попадание их в зиндан, то есть в подземный мир и новое их возрождение благодаря верному спутнику, коню, невольно приковывает наше внимание к солярному мифу тюрок.

Да, во всех вариантах эпосов «Кобланды батыр», «Алпамыс батыр» и в архаической казахской сказке, еще сложно отличимой от архаического эпоса, герои, носители света, попадают в зиндан из-за того, что не прислушиваются к коню, своему другу, единомышленнику, боевому товарищу. Эпический герой, лишившись коня, неизбежно попадает в плен, в зиндан, в западную область, где правит козлоногая старуха Мыстан, куда ежедневно закатывается больное и умирающее солнце.

Мифическая ведьма Мыстан (дословно – «рожденная из меди») сшивает щель Земли на западе, т.е. в стране смерти. И это – особая тема астрального мифа.

В казахском классическом эпосе «Кобланды батыр» Мыстан противостоит Коктим-Аймаку, божеству Неба и гор, тоже, по-видимому, еще более древнему персонажу, чем Тенгри и даже Ульгень.

Во всех вариантах этого сказания конь – солнечная часть героя: Байшубар ли, Тайбурыл или Тарлан, – все они спасают эту свою вторую половину и вместе с ней возвращаются к родной, «теплой» точке – аулу, очагу, племени. Так проявляется солярность, солнечность коня и героя, уподобленных восходу, утру.

Большое значение в народно-эпической традиции имеют и такие мифологемы, как *полдень* и *полночь*. Широко известный общевосточный мотив Великого Полудняимеет для кочевника-скотовода особое значение. Это время, когда Солнечный герой находится в самом зените, время таинственных изменений, кульминация жизни солнечного героя, воплотившая народные представления о быстротечности жизни и неизбежности ее конца. В одном известном *терме* лирический герой, стремящийся обогнать свое время и сократить воображаемое пространство, утверждает:

Ұлы түске ұрынбай… Не урвав времени у Великого Полудня…

Ерлердің ісі бітер ме? Свершат ли свой долг на земле герои? [12, 183]

В историко-героической поэме VІІІ века в честь Кюль-тегина *полдень и полночь* предстают как важные геополитические понятия: *полдень* – сторона северная, то есть районы выше Отюкэна (сторона Хакасии и Якутии), а *полночь* – сторона южная – Китай, Корея, Афганистан и т.д. В представлениях о Полудне и Полуночи также заложены идеи о времени и пространстве:

Вперед – на *восход*, назад – на *закат*,

*Направо* – на *полдень*,

*Налево* – на *полночь* –

Народы подвластны мне.

Анализ поэтического текста жырау показывает, что север, или северо-запад – источник негативных представлений в отличие от юга, юго-востока.

|  |  |
| --- | --- |
| Арқаулының бойынан *Теріскей дауыл* соққан күн, Қас байтерек жығылып...                                       | В тот день из Арки в непредвиденный час Врезался *северный*ветер в нас, Высокий тополь с корнем сорвав…[12, 129]  |

Обратимся теперь к обряду захоронения тюркских каганов и воинов: головой на север, реже – на северо-запад, кочевники, как известно, хоронили умерших. Из легенд, мифов, поэтических сказаний нам известно, что на ночь кочевники-воины ложились спать ногами на северо-запад, а головой – на юго-восток. Приведем археологические данные о захоронениях.   В книге «Вопросы археологии Казахстана» авторы пишут следующее: «Воин находился в деревянном, решетчатом гробу длиной 2,1 см, шириной в изголовье 60 см, в ногах – 42 см. Дно гроба состоит из 7 плоских дощечек, вставленных в пазы нижней рамы. Покойник, судя по расположению скелета, лежал на спине, *головой на северо-запад*» [13, 85].

Или же о захоронении уже ближе к нашему времени, XV век: «В яму помещали покойника в вытянутом положении на спине, головой на *север*. Покойник лежал головой на *север* [13, 68]. Так, с обрядом захоронения у кочевников сложился свой особый, национально-специфический астральный комплекс представлений, который значительно раздвигает пространственно-временные рамки духовной жизни кочевника. Отметим и то, что с юго-востока в степь приходит благо в виде тепла и весны на смену северным буранам и суровым зимам, что восток и юго-восток – источник света, счастья и благоденствия. И каганские шатры установливались входом на восток. Так, мифологема Восток-Запад в казахской народной поэзии может стать темой отдельного специального исследования.

**1.5.**Ритуал встречи “солнца-жеребенка” в эпосе “Кобланды батыр”

Исследовательница эпоса О.А. Нурмагамбетова из многочисленных вариантов сказания «Кобланды батыр» останавливает наше внимание на следующем фрагменте: однажды пегий конь батыра Кобланды в скачке приходит последним. Увидев это, опечаленная Кортка обращается к герою с такой речью:

|  |  |
| --- | --- |
| Жылқыдан тұлпар сыналмай,От орнындай тұяқты,Қиған қамыс құлақты,Қазырети ҒалидыңДүлдүліндей сияқтыБір тұлпарды мінгізбей,Төбесін көкке тигізбей,Менің кеулім басылмас | Пока не выберу из табунов тулпараТакого, что у него копыта величиной с очаг,А уши, словно на отмели камыш,Который будет похож на Дульдуля –(Коня) хазрета Гали.Пока не посажу тебя на *такого* тулпара,Что ты от радости *взовьешься до небес*, –Не успокоится душа моя…                        [14, 410-411] |

Или:

|  |  |
| --- | --- |
| Тағы Құртқа сөйлейді,Сөйлегенде бұй дейді:Құлақ салып сөзімеБері таман кел, – дейді, – Тобылғы меңді торы атыңЖауға мініп шабуғаЖарамайды бұл, – дейді. – Жан серік атың, сұлтаным.Көк ала бие ішіндеКөк бурыл құлын бар,Жан серік атың сол, – дейді. –Бұл сөзімді біл, – деді. – Кұртқаның сөзін сынарсың.     329-340 жж, 73 б. | Тогда Кортка говорит,Вот что она говорит:«Выслушай меня,Подойди поближе, – говорит. –Твой темно-гнедой конь,Не годится он, Чтобы сесть и поехать на врага. Повелитель, твой верный спутник – конь,Чалый жеребенок, тот, чтоВ утробе пегой кобылицы (сейчас).Он – верный спутник твой, – говорит. –Помни эти мои слова, – говорит. –То, что сказала Кортка, проверишь (сам)                  [14, 231-232]                        |

Этот эпизод существенно раскрывает образ Кортки-сыншы, которая не только заботится о своем герое Коблане, но вся, и душой, и плотью *единая с Небом* (а она дочь небесного правителя, Коктим-Аймака), активно способствует его деяниям, а он, как мы уже писали выше, является проводником Небесной Воли*.*

Конь, *избранник Небес*, во всех, известных нам сюжетах и вариантах спасает своего господина. Они, как бы сросшиеся герои: один без другого в пространстве героического эпоса и реальной истории существовать не могут: без *крылатого* своего *единомышленника* батыр неизменно попадает в зиндан, в ту, западную Щель земли, куда, согласно народным поверьям, ежедневно закатывается солнце, в страну мрака и смерти, в царство темных сил ведьмы Мыстан. И в сказке, и в эпосе конь спасает героя (и Ер-Тостика, и Кобланды, и Алпамыса, и других.). Без коня герою грозит неминуемая беда. Без коня – «второй части своей души», – он лишен своего героического ореола.

*Солярность* эпического коня подтверждается и другим эпизодом: как-то, встретив на пути табуны своего свекра Кыдырбая, Кортка замечает одну жеребую кобылу. Она просит аксакала отдать ей это животное. Но Кыдырбай упорно отказывается, зная, что родившийся от этой кобылицы жеребенок станет *крылатым* конем. Отец батыра думает, что навсегда расстанется с сыном, если *тот улетит* на коне. Но, пораженный предсказанием Кортки о том, что этот *крылатый конь* станет честью его сына, Кобланды, старик уступает ее настойчивой просьбе.

Родившегося жеребенка выращивает сама Кортка. Сев *первый раз* на коня, *Коблан сразу же взлетает до небес.* Конь опускается на землю, только лишь услышав зов Кортки: «Спускайся на землю, услышь мой голос – молю тебя, прошу тебя». В этой мольбе мы слышим традиционный отголосок тюркской женщины-кочевницы, годами тоскующей по отцу, супругу или сыновьям, ушедшим в долгие-долгие походы «во все восемь пространств» беспредельного мира.

Этот эпизод дает много важной этнографической, исторической, социально-экономической информации об образе жизни, представлениях наших предков. Важный признак, характеризующий принадлежность коня к верхнему миру, Небу, его солярность – он *крылат*. Он – *душа героя*, небесного избранника. Об этом признаке *крылатости* жеребенка автор не устает напоминать на всем протяжении эпоса, начиная с его рождения. Вот каким родился Тайбурыл:

|  |  |
| --- | --- |
| Аршын басты Бурылы,Қабырғада қанаты,Сұлтанымның жан аты.Күн түсірмей көзіне,Жан тигізбей өзіне,Үстінде шатыр тіккізді.                  442-447 жж, 75 б. | У тулпара голова в аршин,У тулпара *крылья по бокам.*(Сказала): «Ты, конь, – *душа повелителя* моего».Солнечным лучам не давала коснуться его глаз, Ветру не давала дунуть на него,Шатер раскинула над ним…             [14, 234] |

Полагаем, что вышеприведенный отрывок в концентрированной форме воспроизводит структуру некоего архаического обряда***,*** поясняющего рождение, воспитание коня как сакральной части души будущего героя.

Если перед нами во всей полноте еще и не предстал неизвестный нам обряд, например, «принятие рождающегося *жеребенка-солнца* *на руки*», или «встреча рождающегося *жеребенка-солнца*», приходящего из потустороннего мира, чего нельзя исключить, учитывая тюркские солярные представления, связанные с идеей бессмертия, по крайней мере, хорошо известный обряд «соучастия в женских родах» ближайших родственниц с легкостью прочитывается в этом эпизоде *рождения пегой кобылицей крылатого тулпара.* И все же требует своего обоснования обряд «встречи *солнца-жеребенка*, приходящего из *потустороннего* мира». Ведь довольно часто этот сюжет встречается в разных вариантах эпоса: в одном случае жеребенка принимают из чрева кобылицы *на бархат*; в другом – *на* *золотую парчу*, а в третьем – его укутывают *золотой шубой*. Этот, столь частый, явный отголосок астрального обряда не может быть случайным. И этот сюжет также требует глубокого системного и специального исследования.

Устный эпический гений вдохновенно выписал действия женщины-сыншы, знающей тонкости и мельчайшие детали, всю процедуру изъятия жеребят из чрева кобылиц. Убедительно, психологически точно передано состояние реальной участницы обряда, которая *ни жива, ни мертва* (граница миров между жизнью и смертью). Как мать и как ближайшая родственница, она «переживает» вместе с роженицей-кобылицей весь процесс родов. Безошибочны, точны ее действия. В сказании же этот эпизод освящен присутствием центрального солярного образа, Коктим-Аймака: дочь *Небесного* правителя, Коктим-Аймака, Кортка бережно укутывает жеребенка снятой с себя *золотой* шубой, опасаясь, чтобы тот *не коснулся земли:*

|  |  |
| --- | --- |
| Құртқаның жаны шығады.Тонын жарып тұлпардыңҚұлыңға тыныс қылады.Сонда жатып құлындапБурыл тұлпар туады.Тұяғын жерге тигізбейҮстіндегі шешініп,Құртқа сынды сұлуың,Алтын тонға орады.Аузын үріп сыпырып.Маңдайынан иіскеп...  430-440 жж, 75 б. | Ни жива, ни мертва Кортка,Разрывает она пузырь,Жеребенку дает вздохнуть.И вот ожеребилась та,Наконец, родился тулпар Бурыл.Не дав ему коснуться копытами земли,(Шубу) с себя снялаКортка несравненной красоты,В золотую шубу завернула (его),Дунула ему прямо в рот,Коснулась губами его лба…                              [14, 234]                                     |

Подобно создателю, творцу всего живого, вдохнула она жизнь в жеребенка – *дунула ему прямо в рот*; благословила его – *коснулась губами его лба*. Участница сакрального акта рождения, Кортка, как мы убедимся, будет ему и матерью, и сестрой (а в других вариантах сказания – сверстницей и даже – близнечной сестрой).

Еще одна важная характеристика подтверждает связь коня с *Небом*. Обратим наше внимание на эпическую формулу: *Не дав ему коснуться копытами земли…*

В одном из вариантов эпоса читаем, что жеребенок носит кличку *Гнедой с отметиной на бабке* – Тобығы меңді торы ат.Отметина на бабке – Тобығы мең –имеет и другое казахское название – ақ сирақ, т.е белая отметина. Такая отметина у коня появилась потому, что, «вопреки предостережениям Кортки, рабы упустили момент рождения жеребенка. Он появляется на свет где-то в степи, а не *на золотом ковре*, и при этом одной ногой уже коснулся земли, отчего на бабке у него остался тёмный отпечаток» (О. Нурмагамбетова).

Соприкосновение небесной силы с землей не допустимо, следствием такого соприкосновения, согласно мифу и древнему обряду, должно быть истечение могучей силы коня в землю. Вместе с тем, тут мы слышим отголосок эсхатологического миф о сопряжении двух стихий – земной и небесной, о которой мы писали выше в связи с семантикой и структурой Железного Кола: такое сопряжение неизбежно грозит катастрофой Срединному миру, всему человечеству. Вот почему могучий Тайбурыл летит над миром, но, если и касается копытами холмов, гор или скал, то «в песок превращает их», вызывая гром, землетрясение, буран и т.д. Это косвенное замечание еще раз подтверждает неземную сущность коня в эпосе, его стихийную небесную и божественную природу. Кстати, так из мифа рождается и гипербола.

Таким образом, конь в эпосе и архаической сказке предстает астральным существом, проводником высшей воли Неба, связующим звеном между тремя мирами. Из текста мы видим, как органично он выявляет и дополняет астральность и самого центрального героя, и героини – спутницы героя. Но, символизируя мужское солнечное начало, он все же является проводником *женской воли*, воли героини, матери и сестры (женское божественное начало), отправляя исследователя к эпохе матриархата, транслируя шаманистские *материнские идеи.*

Поэтому в тех фрагментах эпоса, где герой нуждается в мудрой советчице, а она отсутствует – ее функции исполняют «говорящие» кони: Байшубар, Тарлан, Тайбурыл. В самые опасные минуты они советуют герою, как себя вести, откуда грозит беда, осуждают его за необдуманные поступки, спасают его, как это сделала бы верная Кортка, воспитавшая коня-звезду, Тайбурыла.

**Раздел ІІ. Семантика и структура тюркского эпического текста: анафора.**

**1.1. Узловой вопрос тюркского эпосоведения**

Когда исследователь Е. Турсунов относит возникновение типа жырау к началу I тыс. до н.э. [15, 246], к эпохе зарождения аруахов (культа предков), сопутствующему этому процессу, то мы невольно задумываемся о том, какое громадное пространство охватывает история эпической традиции тюркских народов, и о том, какие важные изменения происходили в жизни различных племен и государств, входивших в процессе своего развития в контакты с прототюркской, гунноской и древнетюркской, а затем – и с казахской конно-кочевой цивилизациями.

Активными участниками всех этих исторических изменений были эпические певцы, жырау, как в донациональной истории казахов (до распада Золотой орды и образования Казахского ханства), так и в национальную эпоху.

С середины 1980 гг., после выхода в свет фундаментальных исследований Е. Турсунова о типах носителей казахской устно-поэтической традиции, в нашей науке утвердилось мнение, что, имевшие шаманское происхождение и акынскую древнюю основу, эти эпические певцы (жырау) в донациональную эпоху были духовными вождями племен, оформляли похоронные обряды, исполняли важные социальные функции, а в период образования Казахского ханства (1465 г.) стали идеологами, глашатаями и юридическими оформителями новой государственной системы.

Но мы только сейчас открываем, что Урало-Алтайский культурно-языковой бассейн, в котором протекала ритуальная жизнь прототюркских героических певцов, был в глубочайшей древности начальным источником зарождения, а затем и непрерывного, интенсивно-волнового распространения многих языков (алтаистическая теория), великих знаний о мировом духе, о смерти и жизни, о смысле человечества и его *особой* мудрости (гиперборейская теория). И знаменитое шумерское сказание о «Все Познавшем», вокруг которого теперь ломают копья лучшие ученые мира, лишь одно из подтверждений этого открытия.

Эта «особая мудрость», – отмечаем мы, – передавалась изустно, но тайный ее код – в виде рун – знали жрецы, или, как считает С. Кондыбай, «консорция жрецов, возглавлявших миграции» в разные части света [16, 17]. Научное предположение С. Кондыбая обретало свое подтверждение еще в ранних работах Е. Турсунова, проследившего историческое вычленение жреца-абыза из лона ритуальных посредников еще в XII в. до н.э. [15, 243]. Мы полагаем, что эти жрецы-абызы Урало-Алтайского культурно-языкового региона, еще помнили ту, «особую мудрость», которую Р. Генон именует Изначальной Традицией человечества [17]. В том, на наш взгляд, и состоит заслуга С. Кондыбая, что он смело развил гипотезу о гипербореях из мифологической в историческую: жрецы-гиперборейцы, выходцы из Центральной Азии и Сибири, разнесли по миру некое первоначальное знание, повлияв на культуру и письменности всех древних народов.

Узловой вопрос казахского эпосоведения: какое отношение к эпосу, этому явному отголоску гиперборейской традиции, имеют его культурные спутники-тексты: юрта (ее форма, ее роспись, орнамент), одежда (ее цветовая – растительная и солярная символика, орнамент как текст, солнечные знаки-письмена), обрядовая поэзия и поэзия жырау (с их солярной структурой и семантикой, с их неизбежной связью с календарными циклами), – в своей органической целостности подвигающие нас к разгадке и осмыслению некоего единого «кода», к реконструкции этого «второго», сакрально-символического (солярного) плана? Тут перед нами возникает целый комплекс новых проблем. Рассмотрим лишь одну из них: семантику и структуру тюркского эпического текста?

**2.2. Об одной особенности тюркской эпической анафоры**

Мы могли бы не придавать особого внимания гиперборейской теории, тем более, что в науке существует более ста различных концепций о происхождении письма и человечества вообще. Таково мнение профессора А.С. Аманжолова. Но очень важно, что для многих из них, в том числе и для гиперборейской идеи, центральным пунктом стала идея Солнца, и солнечного круга (здесь все исследователи сходятся во мнении). Эта солярная семантика и символика, безотносительно, какую концепцию мы примем, с особой обнаруживает себя в структуре тюркского архаического и классического эпоса и всех раннелитературных памятников человечества.

Поэтому дошедшие до нашего времени тексты древних и средневековых жырау XV-XVIII вв. представляют собой ценнейшее звено в расшифровке наскальных рун, их «второго», сакрально-символического слоя. И это подтверждает семантический анализ формально-стилевой системы эпического текста жырау, его «формульной грамматики»: на всех уровнях этой системы: фоносемантики, морфофоносемантики, лексическом, синтаксическом, на уровне повторов разных видов и форм, вплоть до повторов целых тирад и больших по объему формул, стереотипов (*ғ*) и далее – до общих мест в национальном и мировом устно-стилевом эпосе, – возникают различные солярные модели, символы, матрицы и коды.

Эти модельно-символические *начальные основания*, порождены древней мифо-ритуальной практикой, в своей целостности они предстают как единый солярный текст, в основе которого «прочитывается» движение Солнца и звезд. Это – центральный семантический образ и основа кочевой поэзии жырау. Тот же комплекс обнаруживается и в функциональных признаках и свойствах отдельных формально-стилевых единиц, в массе своей составляющих общий рудиментарный корпус древнего тюркского эпоса.

Из всего корпуса рудиментов (элементов *начальных оснований*), проливающих свет на древнюю знаково-символическую природу текста жырау, мы обращаем внимание лишь на внешние, наиболее видимые из них: *анафору* и *эпифору*, как известно, выступающих оппозицией по отношению к друг другу в структуре стиха, а также – редиф, монорим и глагольную рифму (обеспечивающими *статику* и *динамику* текста), аллитерацию и ассонанс, и различные повторы, составляющие, согласно открытию М. Парри и А. Лорда, одну из особенностей «формульного стиля», «формульной грамматики» [18, 80]тюркского эпоса. В процессе исполнения текста героическим певцом каждый из названных формально-стилевых элементов обнаруживает свои родовые функции, многократно участвуя в порождении новых текстов, в формировании, организации того или иного жанра и стиля. И если, например, в зарубежном стиховедении анафору считают лишь художественным приемом единоначатия, то, наиболее популярная в тюркской поэзии, она предстает не только приемом этого единоначатия, но, обладая синкретической природой и *особой* ритуальной семантикой, – Единоначатием некоего *всеобщего* и *изначального* смысла, мифологическим началом некоего всеобщего мира текста, собственно – его, текста, *мифологией*. В этом случае для исследователей тюркская анафора раскрывает и первую, вполне осязаемую, возможность реконструкции текста как изначального смысла и мифа.

Из всей совокупности этих начальных мифо-ритуальных оснований возьмем для рассмотрения хорошо изученную в русском и мировом литературоведении анафору. По-гречески: *вновь несущая*.

Удивительно то, что даже в названии этого термина мы более всего видим «восточность», образ утреннего солнца, вновь несущего миру свет, или образ вновь приходящей весны, так или иначе связанной с движением солнца. Для выяснения семантической природы тюркской анафоры выявим ее связи с древним солярным мифом, обрядом и ритуалом:

**С**ердечное мое слово,

**С**ыны моего народа,

**С**подвижники и соседи,

**С**лушайте, глядя на камень,

**С**ам я его поставил.

**С**егодня еще стоит он,

**С**тоит на месте кочевий,

**С**тоит на месте стоянки,

**С**тоит, где мною поставлен,

**С**лово мое на камне.

**С**мотрите на камень, знайте:

Я – нерушимый камень [19, с. 99].

 *Кюль-тегин, VIII в.*

Перед нами многочастная, основанная на одном звуке, анафорическая структура. Один и тот же звук зачинает каждый из 11-ти стихов, и очень важно, что конечный, 12-й стих, остается невыделенным: в нем, как видим, и сконцентрирована основная идея высказывания: «Я – нерушимый камень».

Такой прием очень часто встречается и в поэзии жырау XV-XVIII вв.

Функция анафоры не ограничивается здесь лишь ее явно видимой графической орнаментальностью: кочевники не знают *графического* текста, а речь обращена именно к *слушателю*, то есть *пропевается*, или *проговоривается*. Она «заостряет» внимание слушателя (народа), а также – «подвижников» и «соседей» к важности темы, настойчиво обращая их внимание на исключительную ценность песни-завета: «слушайте..», «смотрите...», «знайте...». Но и народ здесь – не простой слушатель, он – подготовленный слушатель, он «ловит» и «слышит» нужные ему звуки. Исключительно хорошо знакомый с искусством «слушания» устного исполнения, он знает основные его *законы*. И теперь, после такого вступления, обратим внимание вас, «зрителей» текста на графическую орнаментальность высказывания, о которой упоминали выше:

**1**. Мы читаем представленный графический текст именно так, как он напечатан в книге, по-европейски: слева направо, тогда как восточное тюркское мышление (и это подтверждает написание и чтение древнетюркского письма) ориентировано в своей природной изначальности на восток: текст следует читать, как читают арабы, справа налево;

**2.** Правая сторона у тюркских народов – это восток, с его позитивными характеристиками: символ новой жизни, начало нового дня, мифическая страна Солнца и света, счастья и изобилия;

**3.** Таким образом, древнетюркский камнеписный эпический стих с его *вертикальной* анафорической системой, «выстраивается» с правой, восточной, солнечной стороны;

**4.**Так, древнетюркская стела установлена вертикально, выступая некой *связью* миров. Установлена она на *перекрестье* дорог, олицетворяя центр всех четырех сторон света (древние тюрки называли «четыре угла мира»). Священный завет тюркского кагана, выбитый на стеле, обращен также к трем мирам, известным слушателям: миру духов – аруахов (прошлое, всегда рядом сосуществующее, сакральное время); миру современников (настоящее время «слушателей») и миру молодежи, идущей «им вослед» (будущее время). Все три временные формы сконцентрированы в момент исполнения завета в одной точке, на исполнителе.

Так, благодаря лишь только одной особенности тюркской эпической анафоры мы выявили солярные модели в рунической поэме VIII в. в честь древнетюркского правителя и полководца Кюль-тегина.

Эта тюркская эпическая анафора в единстве с другими элементами устно-стилевой техники (*начальными основаниями*) способна к организации текста более сложного семантического и интеллектуального порядка. Так, в рунической надписи и в устной поэзии жырау, и в классической героической поэме нового времени она функционирует и в качестве *эпической анафорической формулы*. Безусловно, здесь мы не можем не усмотреть действия «формульного» закона, открытого М. Парри и А. Лордом, закона о свободном и естественном порождении нового текста в условиях бытования устно-стилевой поэтической техники: всевозможные звуковые и однотипные стилистические повторы, разнообразные эпические формулы, однородные стилистико-синтаксические конструкции сплошь пронизывают тюркскую речь. Исследовательница И.В. Стеблева видит в этом «печать определенной эволюции», указывая, например, на «заметное стремление к сплошной аллитерации в начале стиха». О разных звуковых повторах, об эпических формулах и однородных стилистических конструкциях в научной литературе уже довольно много сказано тюркологами, но они еще требуют своего специального рассмотрения.

Сколь ни известна была бы нам функция анафоры в тексте, мы все же с удивлением всегда отмечаем: ее генеративная способность на всех уровнях – фонологическом, лексико-синтаксическом, в форме рефрена, тирады, доходящая до звукового и синтаксического повтора целых образов, действий и явлений, – вновь и вновь приводит исследователя к пониманию ее особой семантики и структуры, ее изначальной обрядово-магической (суггестивной) природы, которую мы считаем важнейшим истоком древнего тюркского ритуального текста. И.В. Стеблева, исходя из его ритмики и формульности, находила его жанровые истоки в традиции дружинного эпоса, в древних плачах, именуемых в новейшей казахской традиции *жоқтау.*

**2.3. Тюркская анафора как рудимент солярного мифа**

Древние кочевники полагали, что весь огромный, кружащийся над ними небесный свод удерживается Полярной звездой, в казахской традиции – Железным Колом [20, с. 305].Это – небесный центр, верхний мир тюрка. Вокруг Железного Кола совершают свои круговращения все звезды и созвездия. Кочевник-певец, как это свойственно любому другому культурному типу, переносил, исходя из закона подражания (аристотелевский мимесис), на космические предметы и явления известные и понятные ему предметы и явления, наивно объясняя и познавая объективный мир. Считая небесным центром Железный Кол, древний певец полагал, что вокруг него пасутся кони. И в Срединном мире, то есть на земле, подобием такого центра становилась любая, наиболее значимая в социальном плане, точка, вокруг которой концентрируются все важные события жизни племени, например, ханская ставка или могильный холм, на котором певец исполнял хвалебную песнь духу почившего героя.

О точке-центре напоминает все тот же фрагмент древнетюркской поэмы VIII века. В ней певец воплотил речь кагана Кюль-тегина, осознающего ответственность засудьбу Отюкэна, столицы и родины тюрков:

Вперед – на *восход*, назад – на *закат*,

**На**право – на *полдень*,

**На**лево – на *полночь* –

**На**роды подвластны мне….[19, с. 99]

*Малая надпись, Орхон, Кюль-тегин, VІІІ век*

Анафорическая система этого текста несет информацию о времени, о четырех сторонах света и их мифологическом устройстве, о солярных основаниях этого мира. Центром всей этой астральной мифологии является каган. Его эпитеты неизменны. Они соотносятся с символикой и качеством верхнего мира: «неборожденный» и «небоподобный». Через Небо Тенгри объявляет кагану и всему народу свою волю. И об этом много пишется в научной литературе.

Из научной литературы нам также хорошо известно о значении *правой* и *левой* стороны в жизни тюрка, о *верхнем*, *среднем* и *нижнем* мирах, о мифологическом толковании им «четырех углов мира», в особенности – востока (страны жизни) и запада (страны смерти), а также о важности их символики для погребального обряда.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Север |  | Восток | **Верхний мир** |
|  |  |    полдень | Анафора | *Правая* сторона: восход, утро |
|  |                ночь |  |         день |  |
| *Левая* сторона: закат солнца, ночь | Эпифора | полночь |  |  |
| **Нижний мир** | Запад |  | Юг |  |

**Таблица 1 – Солярный знак Дингир (Тенгри).** Символ тюркской цивилизации по А.С. Аманжолову (II тыс. до н.э.), [21, 59] .

Здесь, основанная на одном звуке, вертикально выстроенная по правой, восточной стороне, анафорическая система, вкупе с солярно-мифологической тематикой, составляет органическое единство формы и содержания.

Подобную солярную структуру и семантику, безусловно, «воспроизводят» и орнамент казахской юрты, и само ее символическое расположение (вход юрты кагана всегда обращен на восток, к восходящему солнцу).  Солярная структура и символика также прочитываются в орнаменте и цветовом распределении в растительном узоре казахского национального костюма. Это – не просто орнамент в костюме, это – своеобразное письмо-послание, знание древних, заключенное в изобразительный код. И этот текст-послание из далекого прошлого предстает перед потомками как данный им в разных видах и образах, в разных вариациях единый солярный мотив, как учение и назидание.

Именно такое прочтение «второго», мифологического, сакрально-символического слоя в древнетюркских поэмах и в поэзии жырау – узловой вопрос тюркского эпосоведения.

Учитывая древнюю изначальность представленной выше эпической анафорической формулы, выявляя наиболее существенные ее признаки и закономерности, отправляющие нас к *начальным основаниям*, мы вправе перенести полученную нами методику реконструкции и прочтения «второго» (солярно-мифологического и ритуального слоя) камнеписных рун в мифологическую сферу прочтения славянских былин, ирландских саг, скандинавских сказаний, где, по всей видимости, и сокрыто древнее гиперборейское знание, и та Изначальная Традиция, о которой писали, по-разному ее представляя, Г. Вирт, Р. Генон и С. Кондыбай.

Первейшая же наша задача – изучить внутренние связи древнетюркских рун (графем) и слова (звука) в их сакральном единстве и в их ритуально-символической слитности. Нам необходимо также подтвердить гипотезу отечественных ученых (А.С. Аманжолова, А.Х. Маргулана) о едином и общем алфавите и едином прамифе человечества, источником которой, по мнению Г. Вирта, является Центральная Азия и Сибирь, древнейший Урало-Алтайский культурно-языковой бассейн.

С. Кондыбай отмечает, что, явившись в разных регионах, наследники гиперборейцев подняли на совершенно новый уровень местные культуры, которые, «добившись позднее новых результатов, забыли своих гиперборейских наставников, жрецов-учителей» что отголоски гиперборейской традиции слышны во всех языках, однако значительная его часть, его основа сохранилась в лексике современных тюркских языков.

Г. Вирт сказал несколько шире: руны – «следы древнейшей знаково-символической модели, которая лежит в основе всех типов языков, мифологий, культур, ритуалов, сакральных доктрин, календарных систем, астрологических наблюдений и т.д.».

Центрально-азиатские камнеписные руны имели значение тайны. Они были изначально связаны только с магическими жанрами фольклора, а затем, в составе сакральных формул, – только с особо значимыми для племени священными ритуалами. Жрецы, хранители Изначальной традиции, «посвященные», выбивали это «знание» на скале по особо торжественным, наиболее значимым для племени, событиям, например, по случаю смерти и погребения «небоподобного» кагана. И здесь на первый план выходил текст, который и видели, и знали, и читали «сородичи», «подвижники» и «соседи», но глубинный его смысл, но тайна самих рун как сакрально-ритуальной системы, как текста *особой мудрости*, были доступны лишь жрецам-абызам. Отсюда и явление меритократии, «власти знающих», посвященных».

Оттого и свой устный текст жырау произносит в самые важные для жизни племени моменты, а «знающие», посвященные «слышат» его глубинный смысл в определенных кодировках, звуках-сигналах, как это мы показали на примере эпической анафоры. И таких кодов, звуков-сигналов, в арсенале древнего магического певца – огромное количество.

Они и служат не только источником реконструкции мифологического знания, но для всех последующих певцов – источником порождения текста, могучим средством устно-стилевой техники, так называемой «формульной грамматики», о которой писали М. Парри и А. Лорд.

Принцип меритократии обнаруживает себя не только в социальном статусе певца и в его поэтике и стилистике, но и на внешнем плане: в его образе жизни и в спокойно-торжественной, без всякой суеты, манере исполнения им своего поэтического обращения, как это мы наглядно видим у Асана Кайгы, Шалкииза, Жиембета и других жырау. «Творческий облик жырау связан с положением, которое они занимают в обществе. Жырау не говорит не по существу, не вмешивается в будничные дела, по мелочам не поднимает голоса. Только в военное время, на великих сборищах и празднествах или в дни больших смут выступает он перед своими собратьями, воздействуя на них силой своего поэтического слова» [22, 7].

Но вернемся к тюркской эпической анафоре, ее функции в эпическом тексте и к двум ее разновидностям в устной поэтической практике исполнителя.

Формула, имеющая один и тот же зачин, один и тот же стихотворный размер, одну и ту же лексико-грамматическую структуру и, соответственно, одно и то же содержание, и употребляемая многократно разными эпическими певцами, мы именуем *эпической анафорической тематической формулой*.

Эта формула всегда выступает в своей одной и постоянной (блоковой) форме, или, иначе говоря, в форме *интонационно-синтаксической стереотипии*. Это – важнейший пункт нашей «формульной грамматики» в устной практике жырау. Во всех других случаях мы имеем дело с простой *анафорической тематической формулой*.

В поэзии жырау XV-XVIII веков, по нашим наблюдениям, именно таких, *эпических анафорических формул*, можно обнаружить, собственно, не много. Но именно это и подтверждает их особенную сакральную сущность, свидетельствует об их древней природе, и их важнейшей функции в тексте ритуального исполнителя. Вот некоторые образцы:

|  |  |
| --- | --- |
| **Жел**, жел есер, жел есер. **Жел** астында қарасам... Ветер, ветер веет, ветер веет, Ветер веет – вижу как ветром… *Шалкииз,* XVI в. | **Жел**, жел есер, жел есер. **Жел** астында қарасам... Ветер, ветер веет, ветер веет, Ветер веет – вижу как ветром… *Жиембет,* XVII в*.* |
| **Ке**т-Бұғадай билерден **Ке**ңес сұрар күн қайда... Когда даст нам совет наконец, Кет-Буге подобный мудрец? *Доспамбет* XVI в. | **Ке**т-Бұғадай билерден **Ке**ңес сұрар күн қайда... Когда даст нам совет наконец, Кет-Буге подобный мудрец? *Махамбет,* XIX в*.* |
| **Кү**мбір, күмбір кісінетіп **Кү**реңді мінер күн қайда... Где тот день, когда мы возьмем Громко ржущих рыжих коней?.. *Доспамбет,* XVI в. | **Кү**мбір, күмбір кісінетіп **Кү**реңді мінер күн қайда... Где тот день, когда мы возьмем Громко ржущих рыжих коней?.. *Ахтамберды,* XVII в. |
| **Асқар,** асқар, асқар тау, **Асқар** таудың со бүркіт Ылдидың аңын шалар ма?Кручи, кручи, кручи гор, Кручи гор…Орлиный взор Разве не узрит зверька?… *Шалкииз,* XVI в. | **Асқар,** асқар, асқар тау, **Асқар** таудың со бүркіт Ылдидың аңын шалар ма? Кручи, кручи, кручи гор, Кручи гор…Орлиный взор Разве не узрит зверька*?…* *Махамбет*, XIX в. |

Высказывание самого жырау, как нам известно, одноактно. Строгая форма, лишенная надуманного изящества и всякого пустого украшательства, отработанная в устах разных певцов-предшественников многовековая устно-стилевая техника, порождающая суггестию, напоминают нам его об изначальной мифологической и обрядово-ритуальной природе.

Эпические анафорические формулы вполне могут быть соотнесены с теми же сакрально-символическими знаками рунического текста, с самими рунами, как застывшими первоформами и структурами некогда существовавшей, мифологической действительности. Руны, выбиваемые на скале, выступая лишь средством, графическим символом, материалом овеществления знания и прорицания, «материальной формой» тюркского стиха, в действительности своей обладают долгой и удивительной историей происхождения, специфическими свойствами и признаками, особым историческим и ритуально-сакральным пространством.

К такому пониманию рун долго и медленно шел в своих научных открытиях ученый А.С. Аманжолов, изучая их тамговое происхождение.

Равным образом, и эпические анафорические формулы представляются застывшими *первоформами* и *структурами* некогда существовавшей, мифологической действительности. Так, строгий эпический текст жырау, с его солярно-символической структурой, с его начальными основаниями, c его важнейшими социальными функциями, дошел до границ нового времени, то есть к XV-XVIII векам. И в условиях неизбежной десакрализации и демифологизации, он в значительной мере сумел сохранить свои основные содержательно-стилистические, образно-символические и структурно-семантические элементы (*начальные основания)*. Это знаково-символическое качество, восходящее к руническим текстам, сохранялось жрецами (жырау) Сибири и Центральной Азии почти до ХIХ в. и дошло в своей чистой первородной форме до эпохи Махамбета Утемисова, то есть до XIX века.

**2.4. Солярные мотивы, сюжеты и образы в поэзии жырау XV-XVIII вв.**

Мы уже отметили выше, что одной из родовых особенностей как эпической, так и простой тюркской анафоры, является ее «восточность», то есть обращение к правой, солнечной стороне, ее графическая «выстроенность». Подобно утреннему солнцу, начинает c правой стороны свое движение эпический текст, «возглавляемый» анафорой. Она организует весь художественный текст и весь художественный мир, вместе с другими средствами художественной изобразительности и выразительности формирует его жанровую и его стилистическую природу.

Различные солярные, лунарные и астральные мотивы, сюжеты и образы мы встречаем в эпических текстах Асана Кайгы (XV в.), Шалкииза (XVI в.), Жиембета (XVII в.), Бухара (XVIII в.), Махамбета Утемисова (XIX в.), в устной поэтической речи других жырау и акынов позднего времени.   При исследовании эпического текста героического певца XV-XVIII веков, нельзя упускать из поля своего зрения его родовую особенность – *ориентальность*, вертикальную «выстроенность» с правой, восточной, с солнечной стороны. Лишь в этом случае содержание текста, оснащенное солярными, лунарными и астральными темами, образами и мотивами, в глазах исследователя получит свое верное и изначальное гармоническое содержание, единство с символической «солярной» формой:

**П**ринимая первый **проблеск** за **утро,**

**П**ринимая **Шолпан** за взошедшее **солнце,**

**П**олагая, что нашим коням терпеливым

Хватит **в день** и головки перекати-поля,

За желанный шатер пыль степей принимая,

Ничего, кроме долгих походов не зная,

**Исто**нчившие шеи своим аргамакам,

Оставляли подруг, нас любивших без края,

**Исто**мившихся сердцем, **ночью** плакать… [23, 192]

Перед нами фрагмент эпической речи Доспамбета, певца XVI века. Как и в случае, описанном выше, на первый план здесь выступают солярные и астральные образы: *проблеск*, *утро*, *Шолпан* (планета Венера), *солнце*, *день* и даже – *ночь* (оппозиция дня, солнца).

Каким образом, в своем произведении героический певец воссоздал картину суток, или образ текущего Времени?

Границы этого образа, образа изменяющегося Времени, отмечаются упоминанием первых, самых ранних утренних «проблесков» дня и получают свое художественное завершение картиной глубокой ночи. Солярные: *проблеск*, *утро*, *солнце*, *день*, *ночь*, – и астральные: *Шолпан* (планета Венера) – образы в своем единстве организуют здесь художественное время, в котором «проживает» герой. Это основные художественные образы, посредством которых мы наглядно видим течение и изменение времени в тексте, в границах этого времени описана и проходит вся трудная жизнь кочевника, представлена его философия, передано его чувство, его состояние.

Перед нами раскрывается объективная картина непростой средневековой военной действительности тюрка-кочевника. Солярные образы, воссоздающие картину раннего утра, несут важную информацию о военной этнографии: кочевники всегда выступают в поход с ночи, под раннее утро. Подобные солярные подробности и образы требуют от исследователя более тщательного объективного исторического, этнографического и мифологического подхода и истолкования. В представленном фрагменте они органично проявляют свойства гиперболизации, идеализации и предельной эстетизации военно-кочевой жизни, а также – известной романтизации души лирического героя:

1. Тема: **утро.**

Первый слабый утренний *проблеск* эпический герой намеренно почитает за *само утро*, а звезду *Шолпан* – за *взошедшее солнце*. Тут перед нами выступает своеобразная эпическая гипербола, наследие мифа. Певец намеренно усиливает и художественно преувеличивает качества этих астральных образов, доводя *блеск Утренней звезды* до сияния солнца. Потому что перед нами не простое *утро*, а утро *героическое*, перед нами героическая романтизация этого утра.

1. **Тема: день.**

Эпическое описание трудных походов, где «коням терпеливым / Хватит в *день* и головки перекати-поля», также описано приемом гиперболизации. Боевая жизни тюрка-кочевника показана *днем*. Здесь также присутствуют намеренная гиперболизация, способствующая героической идеализации, эстетике: «кони терпеливы», им «хватит в день и головки перекати-поля», а сам лирический герой, кочевник принимает долгие «пыльные пути» за «желанный шатер», видя лишь в походах и трудностях смысл своего героического существования. Певец намеренно называет эти «пыльные дороги» *отдыхом*, *покоем, желанным шатром*. Долгий трудный поход – вот героическая доля кочевника, всегда готового к преодолению подобных трудностей. И такую героическую романтизацию похода мы видим не только у последующих жырау XV-XVIII веков, но и у Махамбета Утемисова, певца ХIХ.

Таков образ *дня*, образ жизни кочевника-воина, с его неизменными атрибутами: пыль степей, долгий поход. Кочевнику не только привычны эти суровые картины походного боевого бытия, но они очень желанны его сердцу. И к концу дня, когда он ищет привала, «желанным шатром» для него снова будет «пыль дорог». Картина в деталях описывает, как к концу дня, к закату, кони уже устали, иссякли силами, «истончились» их изможденные шеи, но именно эти образы привычны взору кочевника, именно такие картины родны и милы его душе, не знающей ничего более сладкого, чем такой образ жизни.

**3. Тема: ночь*.***

 Образ *ночи* в этом тексте мы также относим к солярному образу: он отражает тему движения солнца и ухода солнца во всей этой представленной пространственно-временной картине. Поэтическую ночь воинов-кочевников населяют далекие образы любимых женщин, ждущих из дальних походов своих батыров. Любимые женщины тоскуют на своих одиноких и холодных постелях, «истомляются сердцем» по своим мужьям, отцам и сыновьям.

После такого обстоятельного анализа посмотрим теперь, какова вся картина художественного времени. Солярный план:

1. Картина раннего утра и само это гиперболизированное утро:

Принимая первый проблеск за **утро, /** Принимая **Шолпан** за взошедшее **солнце**…

1. Картина эпической идеализации и героической эстетизации дня и полудня:

Полагая, что нашим коням терпеливым / Хватит **в день** и головки перекати-поля, / За желанный шатер пыль степей принимая, / Ничего, кроме долгих походов не зная

1. Картина гиперболизации позднего вечера и ночи:

**Исто**нчившие шеи своим аргамакам, / Оставляли подруг, нас любивших без края, / **Исто**мившихся сердцем, **ночью** плакать...

Исследуя структурно-семантическую организацию художественного времени в поэтическом тексте жырау в аспекте его непосредственной связи с солярной и астральной образной системой, мы указали на функцию анафоры, здесь намеренно не касаясь ее, еще более широких, возможностей. Мы также здесь не коснулись ее происхождения, сущности и ее непосредственной функции в общей организации художественного мира и художественного текста.

Но хорошо известно, что каждый структурный формально-стилевой компонент ж ы р а (эпического стиха) неизбежно проявляет свои, лишь присущие ему, свойства и признаки, участвуя в общей организации текста, в формировании его жанрово-структурной организации, мотива и стиля.

Мы также не ставили здесь своей целью рассмотреть весь комплекс архаических рудиментов, формально-стилевых закономерностей эпического героического текста, например, тюркскую эпифору, здесь противостоящую анафоре, и, соответственно, выстраивающую «западную» сторону тюркского мифа, и ее структурные разновидности: редиф и монорим.

Мы также здесь не уделили внимания глагольной рифме, олицетворяющей *движение*, и прежде всего *движение солнца*, и *движение кочевника-героя*, – многим другим видам начального и конечного повтора тюркского эпического стиха.

Выявляя особо значимую роль анафоры и других структурно-синтаксических элементов поэтического текста, вплоть до звуковых и графических образов, аллитерации и ассонанса, в перспективе исследования мы приходим к проблеме природы и генезиса самого тюркского аллитерированного стиха, к проблеме генезиса всей анафорической системы, все ближе подходя к границам гиперборейской идеи, отправляющей нас к отзвукам, отголоскам древней и изначальной музыкально-словесной магии, солярного и погребального обряда и ритуала, к истокам Изначальной традиции (Р. Генон).

В заключение скажем, что прямыми наследниками первого, начального, гиперборейского знания были все северные и сибирские народы: германские, скандинавские, финно-угорские, балто-славянские, центрально-азиатские, алтайские. На протяжении многих тысячелетий жрецы этих народов несли гиперборейское знание устным путем и сакральной руникой.

В силу различных исторических обстоятельств не все они сумели сохранить то, первоначальное, знание о мире. Прежде всего, произошел разрыв между знаком и звуком (рунической формой и содержанием ритуального текста).

В процессе дальнейшего исторического развития, еще помня о великой Изначальной Традиции, в какое-то, наиболее важное время многие из них, как, например, германцы, славяне и другие народы, пытались восстановить руны, уже в значительной мере ими забытые или искаженные. Этот трагический разрыв усугубила быстро развивавшаяся европейская история, с ее фрагментацией и ее культурно-языковыми процессами германцев, скандинавов, исландцев, имевших когда-то общие камнеписные алфавиты.

Этого смогла избежать Центральная Азия, которая была изначальной, стояла обособленно, развивалась в особых кочевых условиях, но всегда была мощным источником для движений и культурных влияний. О существовании единой Изначальной Традиции, кроме Г. Вирта («Aufgang der Menschheit», «Die heilige Urshricht der Menschheit») писали и другие европейские ученые [24, 12].

Наиболее совершенное знание сумели сохранить кочевники Урала и Алтая, дважды, по мнению исследователя С. Кондыбая, испытавшие влияние прототюркского языка. Они стали, на наш взгляд, основным источником для общего алфавита (рунической культуры) как для германских и скандинавских рун, так и для всей древней рунической культуры человечества. Балто-славянские народы долгое время еще оставались связующим культурным звеном между древними германцами и древними тюрками в едином Северном Кольце. Но их руническое наследие, выписанное, как и полагалось, на дереве (символ связи миров), вследствие хрупкости материала не сохранилось. Берестяные грамоты – явление более позднего времени – так же являются лишь отголосками некогда единой и величественной культуры. Вот почему так важно изучение не только тюркской анафоры, но и всей формально-стилевой системы текста жырау XV-XVIII веков. Через эту «формульную грамматику» мы раскроем и солярные, и астральные модели древнего кочевнического сознания тюрок, и историю происхождения письма и мышления древних народов, испытавших могучее влияние гипербореев.

Вернемся к анафоре. Анафора – важнейший элемент формульной грамматики. Всегда выступая зачином, анафора не только становится источником творчества и вдохновения эпического певца, но, охватывая весь стих, всю строку, повторяясь, она зачастую выступает рефреном, завершающим и выделяющим композиционно каждую отдельную тему:

 Светили мне в грозной судьбе моей Солнце – ханум, ты – луна! **Был я верным только тебе!**Стрелою, верной одной тетиве, –       **Был верен только тебе!** [25, 192]

 Жиембет жырау XVII в.

Этот рефрен: «Был я верен только тебе!», – ораторский прием, настойчивое напоминание певца о себе, о своей роли в жизни правителя. Основная цель этого приема – убедить хана в своей неколебимой верности ему и его супруге.

Из объемного поэтического текста нами взят лишь самый короткий его фрагмент. В эстетической действительности текста, этот настойчивый, повторяющийся мотив верности хану охватывает значительное количество стихов. Основная художественная функция этого анафорического повтора – не только выразительная, создание особого настроения, но и структурно-композиционная – выделить основную идею и основной мотив произведения.

На первый план здесь выступают два ярких образа: *солярный* (ханум, супруги хана – *солнце - ханум*) и лунарный (сам хан, *ты – луна!*).

Безусловно, здесь мы видим чистую восточную орнаментальную образность, но в согласии с логикой эпического стиля, чрезмерно идеализированные эпическим певцом, традиционные образы хана и его супруги соотносятся со всем небесным, высоким, прекрасным, чистым, совершенным, то есть с верхним астральным и солярным миром.

Себя же героический певец изображает в более реальной исторической конкретности: «в грозной судьбе». Он метафорически сравнивает себя со стрелой, «верной одной тетиве…», то есть говорит о верноподданнических чувствах. И этот, вполне реалистический образ боевой стрелы, «верной одной тетиве», склоняет слушателей к пониманию, что героический певец долго и верно служил только одному этому хану, что, подобно стреле, управляемой тетивой, беспрекословно исполнял лишь его волю, и что ему «в грозной его судьбе» светил лишь один идеал: ханская чета, украшенная солярным ореолом.

Таков астральный сюжет, мотивы и образы в этом коротком эпическом фрагменте певца XVII века, Жиембета Бортогашулы.

**Раздел ІІІ. Мифопоэтическая картина мира в поэзии жырау XV-ХVIII вв**

**3.1. Мифопоэтическая картина мира как особое национальное художественно-эстетическое явление: сущность, семантика, специфика**

Исследуя закономерность развития различных национальных поэтических систем и жанровых форм, мы неизбежно приходим к вопросу об их истоках. Без этого важнейшего метода, а именно – генетического – мы не усвоим ни сущности, ни значения, ни места их в национальном и мировом фольклорном или литературно-художественном процессе.

Эти закономерности всецело зависят от целого ряда организующих их ключевых факторов, прежде всего природных (биологических, климатических, географических, ландшафтных), социо-культурных (фольклорных, обрядово-ритуальных) и социально-исторических, в условиях которых и сформировался тот или иной национальный тип мышления или интересующий нас национальный художественный характер. И, затронув основы национального мышления, мы уже говорим не только о специфических, присущих этому народу, традиционных образах, символах и архетипах, но уже и о языке, благодаря которому происходит метафизическое представление о законах объективно движущегося мира, художественная интерпретация этого объективного движения действительности, ее воплощение в национально-поэтическом, индивидуально-одухотворенном и эпическом космосе, именуемой нами *мифопоэтической картиной* мира.

Важнейшей базой всякой устной поэзии, фольклорной, эпической или индивидуально-лирической, как и вообще всякого искусства, является *миф* – «концентрированное выражение мира» (Ф. Ницше), духовный плод многовекового развития творческой фантазии народа.

Во второй половине ХХ века фольклористы и эпосоведы стали обращаться к мифу, мифологическим представлениям в разных фольклорных, эпических, раннелитературных и современных литературных произведениях [26], [27]. Тогда и возникли, организующие категориальную базу, различные термины и понятия: мифологическое *время* и *пространство*, *структуры* мифологической *действительности*, *мифопоэтика*, и *поэтика мифа* и т.д. Все пришли к общему пониманию, что миф – основная художественно-интеллектуальная база фольклора, искусства, литературы, источник философии классической древности, всякой религии, науки и морали. Безусловно, формы и принципы функционирования мифопоэтической картины в целостной системе того или иного национального произведения дают сведения о геоландшафте, климате, особенностях мышления, исторических и социальных условиях проживания конкретного национального автора и его героев.

Любое художественное произведение это не только ограниченный символическими знаками и рамками текст, представленный нам в логической последовательности своих содержательно-знаковых единиц, но прежде всего осмысленный посредством специфических национальных образов и языка, особый «мир», одухотворенная «картина», живое «представление». «Картина – изображение чего-либо в литературном произведении; то, что можно видеть, обозревать или представлять себе в конкретных образах» [28, 238]. Как художественно-эстетическое явление и как творческое средство познания действительности мифопоэтическая картина мира любого народа и отдельного художника восходит к наиболее устойчивым и изначальным структурам национального *мышления* и *представления*, при условии, что этот отдельный художник психически не болен или не работает в технике абсурда. Во всяком случае, мы говорим о происхождении в искусстве и литературе национальных структур художественной действительности. О том времени, когда первобытное сознание пока еще принадлежа природе, находясь во власти ее могущественных и необъяснимых стихий, уже пыталось как-то осмыслить, творчески закрепить, объяснить посредством мифа (ритуала и обряда), как единственного орудия освоения действительности, весь, окружающий его, суровый и ужасный мир неисчислимых и необозримых духов и врагов. Этот мир сверхъестественных существ заставлял его выживать, придумывать, творить. Он весь состоял из неясных образов, одушевленных мифологических структур окружающей действительности. И эта вся совокупность первых знаний, ставшая в процессе выживания человека в природе основным средством и результатом освоения и познания объективно-природной действительности, стала и первейшей основой древнего мифа, магии, первобытного фольклора, боевого племенного обряда и ритуала.

Известный исследователь А.Ф. Лосев высказывает следующее мнение об этапах возникновения, формирования и развития мифологических представлений в человеческом сознании.

В период господства родовой общины «все формируется на почве родственных отношений, которые лежат и в основе всего первобытного производства, и в распределении труда между членами и общиной, и распределении продуктов труда. И когда возникал вопрос о природе или мире в целом, то и в этой, чисто объективной области тоже не находили ничего иного, кроме родственных отношений, то есть кроме отношений родителей и детей, братьев и сестер, дедов и внуков, предков и потомков. Решительно все на свете: и солнце, и луна, и звезды, вплоть до неорганической и неодушевленной природы, – все это понималось как всеобщая родовая община. И поскольку такое всеобщее одушевление жизненно-родственных элементов есть признак мифологического сознания, то необходимо считать, что основной метод общинно-родового мышления – это мифология» [29, 8]. Таким образом, в самый начальный период коллективно-творческой и обрядово-ритуальной жизни древнего человека, времени матриархата, уже закладываются основы *мифологической картины* мира, которая проявляется в обряде, ритуале, первобытном фольклоре, и уже на этой стадии формирования у каждого народа отличается своими специфическими чертами.

Основа всякой мифопоэтической картины – представления, организующие этот мифологический мир, придающие своеобразие обряду, обычаю, поэтическому произведению, танцу и т.д. Средством ее воплощения становится язык конкретного народа (если это фольклор), язык конкретного певца (если это устная индивидуальная поэзия), язык писателя (если это письменное литературное произведение), язык тела, язык кино и т.д.

Понятно и то, что, как любой текст, мифопоэтическая картина мира не есть только культурно-национальная действительность какого-либо этноса, но этноса, *художественно* осмыслившего себя в объективном времени и пространстве. Этноса, уже утверждающего себя в этой объективной действительности.

В состав понятия *мифопоэтическая картина мира* входят такие базовые понятия, как «картина мира», «национальная картина мира», «национальный образ мира».

В статье «Определение понятий «картина мира», «языковая картина мира» и «языковая модель мира» исследовательница А.М. Туреханова пишет, что «отражая в процессе деятельности объективный мир, человек фиксирует результаты познания в слове. Совокупность этих знаний, запечатленных в языковой форме, представляет собой то, что в лингвокультурологических исследованиях называют «картиной мира» (Г.В. Колшанский), «образ мира» (Г.Д. Гачев), «концептосфера» (Д.С. Лихачев) и т.д. [30, 129].

Под *картиной мира* мы понимаем «мир в зеркале языка», а под «образом мира» отображение в психике человека окружающей действительности, опосредованной значениями» (А.А. Леонтьев) [30, 129]

Л.Н. Гумилев и Ю.С. Степанова объясняют «языковую картину мира» как «совокупность традиций, обычаев, верований, суеверий, т.е. то, что предопределяет этнический стереотип поведения представителей того или иного этноса» (А.М. Туреханова) [30, 129].

Но в отличие от «языковой картины мира», мифопоэтическая картина мира есть осмысленная художником поэтическая система мифа со всеми его овеществленными и одухотворенными структурами, организующими оригинальный литературный текст.

 В процессе разграничения понятий «мифологической» и «мифопоэтической картины мира» следует иметь ввиду лишь эволюцию, социально-исторические этапы развития словесного искусства. Первобытное словесное искусство эпохи верхнего палеолита маргинально: с одной стороны, оно является неизбежным участником демифологизации древнего этиологического сознания, а с другой, благодаря обрядам, обычаям, верованиям, запретам, суевериям, племенным ритуалам, зафиксированным в нем самом как в языке, – сохраняет в своем лексико-техническом арсенале *специфические* структуры, знакомой лишь ему, образно-мифологической действительности, этнические стереотипы, ведущие впоследствии исследователей к реконструкции архаического типа мышления, отдельных мифов или общей мифологической системы древнего человека.

Как шел процесс демофологизации, путь от мифа к мифопоэтике, к чисто эстетическим представлениям?

А.Ф. Лосев, касаясь вопроса демифологизации сознания, отмечает, что “в связи с эволюцией общинно-родовой формации в общинах стала возникать прослойка людей более организованных, более самостоятельных и более свободных от непосредственного производительного труда. Появлялась своеобразная общинно-родовая аристократия, получившая для себя уже некоторого рода возможность и время также и для развития отдельных личностей, которые до тех пор были всецело подчинены общине и поэтому даже и не понимались как самостоятельные личности. Но с ростом самостоятельной личности росло также самостоятельное мышление. И как только это мышление стало доходить до выработки абстрактно-обобщенных понятий, то тут же наступал и конец абсолютного господства мифологии [29, 7-9].

Так, в процессе возникновения и развития искусств и ранних форм словесно-художественных жанров фольклора и народной поэзии происходило постепенное развитие и высвобождение языка и мышления от религиозно-мифологических наслоений, представлений (демифологизация). На первый план этого высвобождения постепенно выходили *эстетика* и *поэтика* как первые образцы свободной метафизической деятельности всякой мыслящей личности и как необходимые условия для существования «артистической метафизики» (Ф. Ницше), или искусства как *образа жизни*. Мифопоэтика как творческий метод стала таким же результатом осмысления мифа, освоения его бесконечно могучих и благодатных ресурсов в целях художественной практики. В самом начале, еще не осмысленная, она была фактом коллективного творчества (в форме фольклора, народных обрядов, обычаев), также стремящегося к пробуждению от своего бесконечно долгого мифического сна. Язык, искусства, социальное развитие – все они были неизбежными разрушителями материнского мифологического лона на протяжении тысячелетий. В конечном итоге, высвобождающая мифопоэтика, как своеобразная *методология*, как *творческий метод*, сохранив в своей основе богатую национальную систему знаков, древнюю символику, оторвалась от мифа, обряда и ритуала, от своей изначальной родовой почвы, от религиозно-мифологических воззрений и стала ведущим и самостоятельно значимым эстетическим фактом как народного искусства, так искусства вообще, а затем и индивидуальной поэзии и письменной литературы. Стала их единственной одухотворяющей и движущей силой вплоть до нашего времени, XXI века.

В *мифопоэтической картине мира* на первое место выходит эстетическое и сознательное одухотворение художником (автором текста) мифологических структур: времени, пространства, символов, архетипов и т.д.

Древнейшие образы моря, океана и пустыни, леса и гор, солнца и звезд, животных и растений, воплощенных в образах богов, наделенных могучими силами природных стихий (а отсюда – происхождение эпитета, метафоры, гипербол, сравнений и т.д.; а от ритма космоса, Луны, приливов и отливов – ритмика ритуала, семантика и структура и ритмика стиха; а от климатических условий и циклов природы – последовательность праздников, календарных обрядов, содержание и формы обрядовой поэзии), органично передали свои национально-специфические признаки новым художественным формам. Так возникли структурно-композиционные и жанровые признаки, многообразные формы и строгие каноны для будущих национальных произведений. Именно обряды и ритуалы регулярно воспроизводят те или иные стороны мифа, сохраняя его обаяние, а в поэзии – это проявляется в различных видах повтора, в самой архаической структуре, порождающей суггестию, – в стереотипии и т.д., не говоря уже о гиперболе, метафоре, целиком вышедших из мифологической оболочки.

Для полноценного суждения о мифопоэтической картине того или иного героического певца, необходимо тщательное знакомство с древними мифологическими образами, всей системой идеологических и религиозно-мифологических воззрений, изначальными обрядово-ритуальными, сакрально-символическими основаниями и каноническими формами, лежащими в основе его творчества.

Именно через древние ритуально-символические *основания*, обрядово-поэтические формы, мифологическую символику, стереотипию и устойчивые элементы поэтической системы (гиперболы, метафоры, сравнения, эпитеты и т.д.) открывается особый художественный мир, мировоззрение, религиозно-психический взгляд, а затем и национально-художественное своеобразие каждого отдельного певца.

Своеобразную мифопоэтическую картину мира создали в XV-XVIII веках творцы устной индивидуальной поэзии, акыны, жырау, салы, серэ и баксы, словесное искусство которых, как показал Е.Д. Турсунов, восходит к истокам ритуального посредничества. К XV-XVIII векам эти представители поэтической культуры еще вполне и окончательно не освободились от власти мифа (культ предков, покровителей рода, аруахов), но и избежали процесса десакрализации, вызванного как частыми и неизбежными культурными контактами с соседними народами, так и проникновением в степь культуры и идеологии ислама. Другое дело, когда мы говорим о «чистой» мифопоэтической картине. Тогда мы имеем в виду характер и степень эстетизации или романтизации объективной действительности, и *объективации* (Ф. Ницше) своего субъективного индивидуально-художественного лирического самовыражения. В процессе разделения социальных функций и исполнения их разными певцами можно уже говорить и о социальных функциях самого поэтического текста, хотя не только в XV веке, но вплоть до начала ХХ многие, особенно назидательно-дидактические, жанры все еще функционировали в системе обряда и ритуала, обрядом, были связаны с гаданиями и предсказаниями и т.д.

Древнейшие воззрения, мифологические представления, суеверия, приметы, сформированные в тех или иных природно-климатических и географических условиях кочевья, стали основным культурным источником, художественно-эстетической базой для входящей в свои права молодой национальной поэзии казахских кочевников, все более и более набирающей опыт освоения и отражения быстро меняющейся социально-исторической действительности. Жырау XV-XVIII веков все еще не отделяли поэтического искусства от производственной деятельности, под которой мы понимаем их многообразные социальные функции. Их музыкально-поэтическое и ораторское творчество своими корнями уходило к трудовой, охотничьей и воинской магии. Но оно уже ярко отражало уровень осознания певцом, теперь уже общественным и государственным деятелем, своей могущественной поэтической роли в обществе.   Эта могущественная роль духовного учительства так же, как и в глубокой древности, шла от осознания, что он, певец – проводник Небесной воли, хранитель заветов аруахов, духов племени. И это осознание соизмеряло уже иные реалии XV-XVIII веков: влияние ислама и культурные достижения соседних народов. Вместе с тем, жырау, как и акыны, не выделяли ни музыку, ни поэзию, ни свое ораторское искусство в отдельные виды искусства, осознавая их важнейшей частью своего образа жизни, быта (*синкретизм*). А искусство того времени уже в большей степени было связано с традицией, чем с магией, сакральностью, то есть медленно, но неизбежно подвергалось процессам все той же демифологизации и десакрализации. Именно на это время, то есть на XV-XVIII века, время образования Казахского ханства (1465 г.) и казахской народности, выпадает вычленение индивидуально-авторского начала из лона устно-поэтической традиции. Наиболее яркими произведениями мировой литературы стали те эпические и лиро-эпические памятники древности и раннего средневековья Европы и Азии, в основе которых лежит мифологизм национально-фольклорного или лирико-медитативного характера, а также – молодая проза современных национальных писателей, еще не утративших своих прочных связей с традиционной почвой, с фольклором, историческим сознанием и этнической памятью: Г.Г. Маркес, М. Астуриас, М.О. Ауэзов, Ч. Айтматов, О. Сулейменов, А. Ким, Т. Зульфикаров, Г. Матевосян, С. Санбаев, Т. Пулатов, и т.д. «У нас обостренное восприятие истории, – пишет исследователь С.А. Каскабасов, – в шестидесятые и семидесятые годы ХХ века в литературном процессе Казахстана было широко распространено мифологическое мышление, высокая роль исторической памяти. Это вполне объяснимо, потому что писатели стремились показать богатство фольклора и в прошлом искали истоки настоящего, переосмысливали свою историю и культуру» [31, 4]. *Эстетическое* и *мифологическое* в мифопоэтической картине мира литературного произведения находятся в прочном, органическом единстве.

*Выводы:*

Таким образом, мы показали, что:

**1**.мифопоэтическая картина мира литературного произведения есть особая эстетическая область постмифологической культуры, времени демифологизации. В основе этой картины лежат мифологические структуры и древнейшие стереотипы, создающие специфику национальных литератур. По своему содержанию *мифопоэтическая картина мира* литературного произведения отличается от *мифологической*, так как здесь на первый план выходят индивидуально-эстетические (индивидуальное творчество жырау и акынов) и художественные закономерности, роль и личность высвобождающегося от власти мифа художника, его творческая свобода, в то время, как мифологическое сознание синкретично и роль художника не проявлена в связи с полным господством общинно-родового, племенного или мифологического сознания;

**2**.мифопоэтическая картина мира литературного произведения тесно связана с «языковой», «национально-культурной картиной мира», но четко корректируется спецификой жанра и стиля, подчиняя язык и поэтику авторской эстетической заданности;

**3**.Мифопоэтическая картина мира предстает уже в фольклорных и

раннелитературных памятниках древности и средневековья, в эпических сказаниях, а также – в поэзии жырау XV-XVIII веков;

**4**.мифопоэтическое мышление особенно присуще казахскому и мировому литературному процессу 60-70 гг. Писатели этого периода в поисках своих фольклорных и мифологических истоков значительно обогатились содержанием и духом исторической памяти.

**3.2. Миф в организации художественного мира поэзии жырау XV-XVIII вв.**

Теперь рассмотрим, каково место мифа в художественном сознании героических певцов XV-XVIII веков? Когда мы поднимаем вопрос об индивидуальном творчестве, о творческом и *художественном* сознании акынов и жырау XV-XVIII веков, то мы не можем не отметить того поразительного факта, что, начиная с поэзии Асана Кайгы, в творчестве всех жырау впервые звучит мотив личной независимости, осознание своей исключительной роли в кочевническом коллективе, а отсюда – стремление подняться над общинно-родовым укладом, уйти от родовых и племенных религиозно-мифологических стереотипов к *конкретным* государственным или общественным проблемам. Еще Е. Турсунов отмечал, что в отличие от акынов, выступавших от имени *конкретного* рода (на айтысах), жырау находились в ханской ставке и выступали от *имени всего народа*, разрешая важнейшие государственные проблемы [32, 214]. Наблюдения показали, что диапазон их идей и тем гораздо глубже, но *уже*, чем у акынов, а сама поэтическая система менее разветвлена, менее гибка и менее разнообразна, чем в творчестве последних. Это говорит о том, что жырау значительно ближе стоят к архаическому племенному ритуалу и обряду, что творчество жырау генетически восходит к практике ритуальных посредников, хотя оба типа имеют один исток, восходят ко времени, «когда фольклор знали все» (Е.Турсунов). В новое время (то есть в XV-XVIII вв.) они, как певцы особого класса (ханские наставники и руководители ханских советов), имели свободу действий: критиковали хана и ханский совет от имени *всего народа*. К месту сказать, что хан подвергался критике и со стороны батыров – представителей т.н. военной демократии, и со стороны биев – представителей простого народа. Но отличие здесь коренное: в личном статусе певца и его социальных функциях. И здесь мы уже впервые говорим не только об индивидуально-авторском творчестве, но и об индивидуально-авторском сознании: лирический певец, как субъективный художник, уже излагает свою точку зрения на те или иные вопросы природы, человека, общества. Наконец, казахский певец, начиная именно с этой поры, т.е. XV-XVIII вв., остался в памяти народа как *конкретный* автор *конкретного* устного произведения.

К ярким особенностям этого периода поэзии жырау мы также можем отнести то обстоятельство, что, выдвигая в новое время общенародные и государственные идеи, они еще долго обнаруживали в своем творчестве прочные связи с древней мифологической, ритуально-обрядовой традицией. Эти древние словесные формы, формулы, эпические клише, стереотипы, восходящие к магии, носили прикладной характер, были эффективным средством управления кочевническими массами, законом и каноном, по которым строился поэтический текст, гипнотически действующий на эти массы.

Так, исследователь М. Магауин, касаясь мифологической стороны этого вопроса, отмечает, что «некоторые из них выступали также в роли абыза (предсказателя, кудесника), т.е. толковали сны, разъясняли приметы, пытались объяснить явления природы» [33, 7], а Е. Турсунов прямо говорит: «казахские жырау считались вещими поэтами, провидящими будущее. В военное время жырау входили в состав ханского совета при хане, выполняя те же жреческие функции» [32, 206]. «Вещий» певец, жырау, занимающий почетное место в ханской ставке, в системе своей общественной и государственной практики использовал своеобразный интеллектуальный банк сведений, «архив наук» всей многовековой социальной, исторической, мифологической и ритуальной жизни кочевнического коллектива. Таким образом, своеобразие художественно-поэтического мышления жырау XV-XVIII веков заключается в том, что он являет яркий пример сочетания традиционных этнических, мифологических стереотипов с новой их социальной потребностью, используя язык мифологии в политических целях роли, с выходом его на более актуальные горизонты их государственнго и общественного функционирования. В этом плане их языковая и мифопоэтическая картина мира составляют «совокупность традиций, обычаев, верований, суеверий, то есть то, что предопределяло этнический стереотип поведения казахов» [30, 210] на новом, хотя и не таком динамичном, и достаточно медленном повороте осмысления прежних, патриархальных идей и мотивов.

Такая «неактивность» осмысления объективного мира также объясняется известной *устойчивостью* этнических стереотипов и самого ритуально-посреднического мышления певца, хотя и значительно демифологизированного и всецело зависящего от типа хозяйственной, производственной деятельности кочевого общества. О чем в свое время упоминал известный исследователь С.А. Акатаев [34, 14].

О своеобразном художественном (мифопоэтическом) мышлении тюркских (казахских) жырау в литературоведческой науке высказывались такие выдающиеся ученые, как В.М. Жирмунский, Х. Зарифов, Н. Смирнова, Е. Исмаилов, А. Маргулан, М. Магауин, С. Негимов, и особенно Е. Турсунов, высказавший идею, что творческий тип жырау является одной из *разновидностей древнего акына*, то есть времени, когда «фольклор знали все». «Тайное» (сакральное) тогда еще было достоянием всех старших членов племенного коллектива, а не какого-либо выделившегося специального деятеля (ритуального посредника, шамана), сконцентрировавшего все племенное мифологическое и сакральное знание в своих руках и в своей единоличной власти.

Это мифологическое, сакральное знание (и прежде всего – связь с духами, аруахами) вкупе с «прорицательской» способностью жырау, его традиционными духовными техниками и практиками вполне сочетается с его реальным практическим опытом, его реальным знанием о мире, о человеке и его внутреннем мире, о природно-климатических явлениях, об истории, о политике и т.д.

Е.Д. Турсунов выделял следующие функции героических певцов XV-XVIII веков, времени правления ханов, ханских династий. Анализ этих функций прояснит роль и специфику мифопоэтических элементов в общей поэтической системе жырау, степень участия отдельных мифологических структур (мифологем) в организации художественной действительности устного произведения[15, 206].

Основным в концепции Е.Турсунова считается то, что жырау, как духовный вождь всего народа, отвечает за его благополучие и в мирное, и в военное время.

Отсюда ученый выделяет следующие социальные функции героического певца: **а)** опираясь на дар «вещего предвидения», жырау «предсказывал» погодные (климатические) явления, что было очень важно для кочевника, его подвижного образа жизни. Обязанностью певца в этом случае было хорошо помнить и толковать народные приметы, приводить примеры прошлого, связанные с погодой, с особенностями климата. Эта важная часть древнейшего, «всеобщего» знания, так же, как и мифы и легенды, передавалась от одного жырау к другому и имела большое общественное и хозяйственно-практическое значение. Например, при приближении года Белого Зайца певец напоминает правителю о том, что «в наступающем году нужно ожидать джута» (по народной примете – голод и падеж скота). Нельзя говорить о том, что весь народ не знает об этом событии, но помнить об этом и говорить об этом хану – священная обязанность только жырау.

Вот почему в одном из своих толгау (песен-размышлений) жырау Асан Кайгы, получивший прозвище Печальный философ, бросает хану прямо в лицо резкую речь о том, что хан не думает о народе, что лучшие кочевья отданы чужим племенам, что надвигаются страшные времена:

|  |  |
| --- | --- |
| ...Қырында киік жайлаған,Суында балық ойнаған,Оймауыттай тоғай егінніңОйына келген асын жейтуғын,Жемде кеңес қылмадың,Жемнен де елді көшірдің. [35, 23] | Там, где сайга резвилась на холме,Там, где рыба играла в реке,Там, где мы ели всё, чего бы не пожелали, Там, в тучных, как леса Оймаута, нивах –Там, на Жеме, ты не внял совету,Ты от Жема увел народ...    Перевод К. Жанабаева   |

Так начинает свою знаменитую речь к хану мудрый старец. Идея райского изобилия, мира и благоденствия Жер Уюк – земля обетованная – перенесена на конкретную историческую местность, на реку Жем (Эмба). Так вплетается мифологический мотив Золотого века в горестное повествование певца, так реализуется мифотопонимика архаического текста, наглядно представляемое певцом географическое место, центром которого вместо Жер Уюк – мифологической страны – выступает благодатная река-кормилица Жем.

Структуры мифологической действительности описываемой певцом земли благоденствия ограничены архетипическими

|  |  |
| --- | --- |
| ...**Қырында** киік жайлаған,**Суында** балық ойнаған,*Ой*мауыттай тоғай егіннің*Ой*ына келген асын жейтуғын,Жемде кеңес қылмадың,Жемнен де елді көшірдің. [35, 23] | Там, где сайга резвилась на холме,Там, где рыба играла в реке,Там, где мы ели всё, чего бы не желали, Там, в тучных, как леса Оймаута, нивах –Там, на Жеме, ты не внял совету,Ты от Жема увел народ...    Перевод К. Жанабаева   |

образами вертикального пространства: верх и низ. Верх – холм, возвышенность, с резвящейся там сайгой (*қыр, қырында*), и низ – река с играющей в ней рыбой (*су, суында*). Резвящаяся сайга и играющая в реке рыба – символы зрелости, полноты, плодородия, лета. Сама река – источник жизни и символ времени, и путь в нижний мир, динамический образ. Холм – образ возвышенности, неизменности бытия, статический образ. Графическим маркером этой вертикали служит тематическая слоговая анафора *ой*, несущая в своей структуре идею Золотого века, основное содержание которой раскрывается в связи с описанием некой, мифически благодатной, землей *Ой*маут, где «нивы тучны, густы, как леса, // Где мы ели все, что бы не пожелали». Особую роль в раскрытии этого анафорического образа Золотого века играет и содержательно-семантический компонент, выступающий начальным слогом этой тематической анафоры. Смотрим:

**Ой +** мауыттай тоғай егіннің

**Ой +** ына келген асын жейтуғын, – здесь начальный слог **ой** – эмбрионально заключает в себе будущую центральную идею всего толгау, собственно *думу* (*ой* – по казахски *мысль*, *дума*), переживание, печаль певца, разочарованного в ошибочных действиях хана. Повторим, что певец-жырау выступает везде и всегда только от имени и во имя народа. Для современного читателя-зрителя эта анафора лишь художественный графический прием, для кочевника-слушателя (хана, народа) – прием звуковой – заострение его слухового внимания на анафорическом повторе, заключающем важную проблему. Обратим внимание и на то, что этот технический прием использован в самом начале толгау (жанра философского размышления, близкого к *думе*) и будучи начальным (в функции анафоры, зачинающей текст), он воплощает в себе сущность самого жанра толгау как *думы*, философского размышления о счастье, Золотом веке, но в реальной и довольно жесткой исторической и социальной плоскости.

Своеобразно завершает певец эту, первую часть, горестного повествования: хан уводит народ от берегов этой благодатной реки:

**Жем**де кеңес қылмадың,

**Жем**нен де елді көшірдің. [35, 23]

Река – источник жизни. То место, где играет, полная сил и обильная своей массой рыба – еда, *жем*. Река – как источник жизни – *жем* – здесь вполне сопрягается с конкретным именем реки Жем, что усиливает как древнее мифологическое звучание, так и идею утраты подлинно райского счастья: бездумный уход от реки – не только ханская глупость и беспечность, но новое испытание для народа, ищущего себе счастливого пристанища. Такова роль тематической анафоры в организации мифопоэтической картины мира в этом фрагменте.

В других частях этой поучительной речи «философ кочевников» также звучит мотив Золотого века. Именно обращение Печального философа (Ч.Валиханов) к мотиву Золотого века, известному нам из всех тюркских (казахских) эпических сказаний и мировой литературы, дает повод эпосоведам предположить, что Асан Кайгы был автором не дошедшей до нас поэмы о мифической земле счастья и благоденствия «Жер Уюк». В целом, идея Золотого века, Жер Уюк, как это заметил Е. Ашим, противопоставлена суровым военно-кочевым реалиям исторической и социальной жизни казахского народа. Она может считаться ключевой идей самого народа о счастье, мире, благоденствии, изобилии и покое. Так, в следующем фрагменте вновь ведущим мифологическим образом становится река, а основным техническим средством, отправляющим нас к начальным, мифо-ритуальным основаниям – анафора с ее, теперь уже настойчивым содержательно-семантическим компонентом **ой** - *дума*:

|  |  |
| --- | --- |
| **Ой + ыл** деген ойынды,**О**тын тапсаң тойынды,**Ой + ыл**да кеңес қылмадың,**Ой + ыл** көздің жас еді,**Ой + ыл**дан елді көшірдің [35, 23] | Ойыл был подобен мечте,Его выпасы были подобны роскошному пиршеству,До слез обидно за Ойыл,Но и там ты не пришел к согласию,И с Ойыла ты увел свой народ… Перевод А. Кодара |

Обращаясь к мифологической памяти, певец органично вплетает в свою поэтическую систему архетипические образы, древние мифологические структуры. Из текста мы видим общественную пользу певца и даже бесполезность хана. Основная цель, которую преследует певец – убедить правителя в том, что управлять народом, вести его к счастью и лучшей доле – трудная, но необходимая его обязанность. Этой цели подчинены и язык, и традиционные образы, и мотивы.

Героические певцы соотносили себя и свою поэтическую функцию с эстетикой, заветами и деяниями предков, используя в своей назидательной практике суггестивные приемы и формулы, различные элементы устно-стилевой техники, стереотипию, устойчивые образы. Эта особенность эпического стиля героического певца характеризует эстетику художественного и мифопоэтического мышления жырау, который в кочевье все еще выступает в роли связующего центра миров (особенно, когда это касается погребального обряда или вдохновительной песни перед сражением), точкой пересечения различных исторических и мифологических пространств. В творчестве любого героического певца можно найти этому подтверждение:

|  |  |
| --- | --- |
| Қатынасы биік көлдерденҚатар түзеп қу ұшар,Алға сап тіз оқ ата көрмеңіз,Қандыауыздан сыйлы жебе сайламай;Атаның ұлы ер жігіткеАрту-арту бел келер,Оқтан қатты сөз келер,Алға сап жауап бермеңіз,Арғы түбін ойламай! [36, 46] | От далеких-далеких озерЛебединые стаи летят…Не стреляй! Остуди свой первый порыв:Ты из стрел самых лучших лучшую вынь.Ты ведь знаешь, что *сыну достойных отцов**Приготовлено много роскошных стрел**Много слов, поражающих глубже стрел…*Промолчи на первый злобный призыв.О последствиях думая, сердцем остынь!Шалкииз-жырау, XVI век. Перевод К. Жанабаева |

Так, удерживая молодого хана от поспешных действий, жырау обращает его внимание на то, что тому следует выбрать «лучшую из стрел», что «сыну достойных отцов приготовлено много роскошных стрел». Речь здесь идет не о конкретных стрелах, а о знании, о традиции предков, о выборе точного и правильного решения. Певец поучает хана, чтобы тот не торопился с поспешными действиями, не рубил сплеча, обдумал все тщательно, был осмотрителен, не спешил.

Мы также видим, что одним из образов мифопоэтической картины выступает *лебедь*. Этот древнейший символ-архетип в качестве традиционного образа выступает в устных произведениях других акынов и жырау. Здесь, в этом фрагменте, потревоженные, летящие «от далеких озер» (от дальних родных казахских кочевий), лебеди – традиционный образ-мифологема, воплощающий в себе и казахский древний тотем, и поэтический образ смуты и беспокойства. Древнему и средневековому кочевнику-слушателю ясно, что «далекие-далекие озера» – дальние рубежи казахской земли, а потревоженные врагом лебеди или гуси – дальние аулы, родственные племена. Так, мифологическое мышление певца уводит обращено к первоистокам, воспитательным традициям предков, к сдержанности в осмыслении ханом случившегося.

Е. Турсунов пишет, что верховный статус жырау в обществе и его политический и поэтический облик способствовали тому, что они были: **б)** членами ханского совета; владея всей духовной жизнью племени, имели право решающего голоса при объявлении войны и при заключении мира; также решали дипломатические вопросы. Когда случалась война, то на первый план выходила и третья важная функция советника-жырау**: в)** поэты исполняли перед сражением песнь-напутствие воинам, имеющую значение призыва или боевого клича (үндеу или ұран). Во время исполнения песни-призыва песни певец обращался к воинам, вдохновлял их на подвиг. С одной стороны, спетая им песнь был магический прием, род спасительной, оградительной магии от стрел, а с другой – перед воинами разыгрывается своеобразный мифологический театр, участниками которого становятся и он сам, и реальные сородичи-слушатели, и бессмертные духи предков, как известно, любящие музыку. Коснувшись кобыза, жырау приглашает к участию в слушании духов-покровителей, основная задача которых поддержать своих сородичей в бою. Эти духи-покровители, аруахи, олицетворяют героическое идеальное прошлое, и *мифологическое* в настоящем, «здесь и сейчас». В момент ритуального акта исполнения песни возникает точка пересечения исторического и мифологического времен и пространств, центром которого становится певец. Ведущим жанром такой песни становится уран, боевой клич, имя предка, основоположника рода:

|  |  |
| --- | --- |
| Қара керей Қабанбай,Қанжығалы Бөгембай,Қаз дауысты ҚазыбекШақшақұлы Жәнібек,Ормандай көп Орта жүзСондан шыққан төрт тірек. [37, 100]  Бұқар жырау | Каракерей Кабанбай,Канжыгалы Богембай, Каздаусты Казыбек, Шакшак-улы Жанибек Вот четыре могучих тополяСреднего жуза, подобного лесу.  Подстрочный перевод К. Жанабаева |

В романе-эпопее «Путь Абая» М.О. Ауэзова мы можем видеть подобные кличи-ураны, организающие сражение: «Кунанбай в одно мгновение учел и рассчитал все: спеша опередить противника, он рванул своего гнедого и несколько раз стегнул его.

«Олжай! Олжай! – крикнул он и поскакал вперед.

С криками «Иргизбай!», «Иргизбай!», «Топай!», «Торгай!», «Олжай!», «Олжай!» – весь отряд бросился за ним, растекаясь по склону, как пожар, бегущий по сухому ковылю. Вой, улюлюканье, топот коней страшный, дикий, безудержный гул волнами понесся по долинам и горам…

«Олжай! Олжай! Иргизбай! Иргизбай! Топай! Торгай! – яростно взывают они к духу Олжая и других предков, наводя страх на противника… [38, 90].

Таким образом, ураны, являясь организующим элементом боя, его психологической основой, не только призывают имя предка, но и как мифологемы и магические структуры способствуют обогащению боевой картины, изображая своего рода действующий воинский театр, ведь и духи, согласно верованиям, участвуют в бою.

Героические певцы были также хранителями генеалогии казахских племен (*шежире* – родословной истории), тюркских родов и ханских династий, хранителями «живой истории». **г)** эти шежире (родословные летописи), генеалогии казахских племен, родов и ханских династий тоже выступают мифологемой, организовывая мифологический мир кочевья, участвуя основным фоном для героических легенд, исторических и мифологических преданий, архаического эпоса. Анализ текстов показал, что, обращаясь к хану, батыру, бию, любому другому представителю племени, певец исключительно полно и глубоко знал о самом этом человеке, о семи его коленах. Так, критикуя хана, жырау указывал на то обстоятельство, что он должен быть достоин своих предков:

|  |  |
| --- | --- |
| Ата жұрты бұқараӨз қолында болмаса,Қанша жақсы болса да,Қайратты туған ер ғаріп.. [39, 25] | Свое родное многочисленное племя,Если не держит во власти,Сколько бы достоинств не имел,Герой – *сын достойных*– несчастен!Асан Кайгы. Подстрочный перевод К. Жанабаева  |

Вся народная история и вся генеалогия родов были включены в один мифологический и эпический космос. Повсеместно все героические певцы, начиная с XV века (эпохи Асана Кайгы) и заканчивая XVIII веком (эпохи Бухар жырау), использовали этот исторический и мифологический материал: эпос, легенды, предания в своей устной художественной практике.

Прямым отголоском мифа являлся древний обряд и ритуал. Структурным элементом этих обрядов выступают словесно-музыкальные жанры: жоқтау, қоштасу, үндеу и т.д. Ключевым образом произведений подобных жанров становится ұран – имя предка. Е.Д. Турсунов отмечает, что жырау в глубокой древности исполняли на тризне в момент погребальной церемонии торжественную песнь, *оду* (песнь восхваления – *мақтау*), в честь погибшего героя. Во время такого исполнения сам жырау становится центром действа, осью космических и исторических событий, медиатором между духами, богами и земными соплеменниками.

И, наконец, последняя, функция, неизменно свидетельствующая о том, что героические певцы стоят у истоков национального эпоса. Этот певец создает не только *оду* – песнь в честь погибшего героя. Он использует все достижения обрядовой лирики, включая в новое эпическое повествование все жанровые формы: посвящения (арнау), завещания (өсиет), песни-призывы (үндеу), песни-прощания (қоштасу) и т.д. Центральное место в структуре погребального ритуала, как известно, занимает ода, исполняемая на могиле героя и в его честь. Впоследствии она становилась важнейшим идейно-структурным элементом в сложении героических сказаний и поэм-дастанов.

В процессе исполнения певцом этой торжественной песни в честь героя перед слушателями (реальными членами племени и духами) представал своеобразный «документ личного дела» героя: его подвиг – центральное событие оды, его качества, его поступки, а также деяния его героических предков, подвиги его деда и отца и т.д. В конечном итоге – воспевание его коня и его верной спутницы жизни. Такой эпический «документ» был своего рода «пропуском» в мир духов-племени, поэтому, выделяя подвиг героя, он восхвалял его и перед духами предков, и перед современниками.

Отголосок подобной ритуальной песни мы слышим, в жоктау певца Умбетея (XVIII век) «На смерть батыра Богембая»:

|  |  |
| --- | --- |
| Уа, **А**латаудай А қ ш а д а н**А**сып тудың, *Бөгембай!***Бол**машыдай а н а д а н**Бол**ат тудың, *Бөгембай!***Қал**акайлап д у л а т қ а н,**Қал**дамандап ш у л а т қ а н,**Қал**мақты алдың, *Бөгембай!***Қ**ұбыла көшкен байтақтыңОрдасындай *Бөгембай!*Темір жұмсап, о қ а т қ а н**Қ**орғасындай *Бөгембай!* [40, 76] | Ты превзошел с рожденья, с первых днейОтца Акшу, что мощью с Алатау, Богембай.От Болмаши – от матери своей –Родился ты булатом, всем на славу, Богембай.Ты одолел ойратов грозных рать,Ойратов, что ожгли нас, как крапива, Богембай,Заставил их от страха их дрожать.Ты – центр орды, кочующей бурливо, Богембай,Стрелой вонзался и разил, как рок.Тяжелый, как свинец, ты был все время, Богембай…                                    Перевод Вл. Цыбина |

Типологически близкие жанровые формы и художественные процессы мы видим в древнегреческой эпической традиции, у Гомера. Такая прощальная и одновременно хвалительная песнь называется по-древнегречески *энкомий.*   Подобный энкомий в честь своего «сердечного друга», Патрокла, создает и центральный персонаж гомеровской «Илиады» Ахилл. В древнетюркской и казахской традиции такая песнь именуется жоқтау, похоронная прощальная песнь-плач. Но в глубокой древности, надо полагать, были торжественные проводы героя в мир вечных, о чем свидетельствуют конные скачки, боевые игры, пиршество во время аса. Не обращаясь к грекам, вспомним знаменитую «Песнь о Вещем Олеге», где бойцы, поминая витязя, «пируют на бреге». Ведь у многих народов трагедия скрашивалась их представлением о бессмертии героя, вечным присутствием его среди предков, а по зову – и среди живых соплеменников. Гарантом этого бессмертия и присутствия было слово певца, слово-призыв!

*Выводы:*

**I**. В устно-стилевой традиции героических певцов XV-XVIII веков мифопоэтические представления занимают важное место. Это интересно и с теоретической, и с методологической точки зрения. С одной стороны, в этот культурно-исторический период происходит процесс демифологизации и десакрализации мифа, а с другой – остается все еще сильной вера в духов предков, аруахов. Безусловно, такое мышление связано с экономической спецификой патриархально-кочевого общества, с замедленным историческим развитием, с сохранением древнейших обрядов и ритуалов – источников традиций, и с большой устойчивостью стереотипов;

**II.** Вчерашний ритуальный посредник все еще не утратил своих обрядово-ритуальных функций, выступая в ханской ставке от имени всего народа. Он все также оставался учителем народа, критикуя хана и ханский совет. Но он уже выступал как художник, и проявлял уже индивидуальное начало, но все его лирическое состояние, мироощущение было подчинено принципу *объективации*, то есть служению его поэтической роли обществу и государству. В этом заключается синкретизм их творчества: певцы уже становились выразителями идей новой государственности и общенародных идей, но все еще прочно сохраняли в своем творчестве приверженность к патриархальным, мифологическим, ритуально-обрядовым основам;

**III.** Героический певец XV века сохранил все свои основные функции, например, исполнение оды в честь погибшего героя и на могиле героя. В момент исполнения торжественной песни он становится центром, местом пересечения всех времен и пространств. Обращение к мифу мы можем наблюдать и в процессе оформления певцом других ритуалов и с участием других жанров, например, үндеу – *призыва* к сражению.

С помощью этой песни-үндеу, певец призывает воиновв битву инапутствует им. Слушатели песни-напутствия – не только реальные сородичи, но и духи предков, аруахи. Ведущим элементом этой песни становится *ұран*, боевой клич, состоящий из имени предка, основоположника рода, батыра. В эпическом тексте жырау имя предка выступает мифологемой, ибо он бессмертный покровитель племени. Например, показательна такая формула, с которой обращается певец или старшие члены племени к духу предка: «Манас бабамыздың аруағы қолдай берсін!» - «Пусть нас поддержит в бою дух нашего предка Манаса!».

Таким образом, ураны, являясь организующим психологическим средством мобилизации воинского духа, были и призывом предка к сражению, выступая магическими структурами действительности, своеобразным воинским театром. Согласно древним воззрениям, в бою аруахи выступали на стороне своего племени против духов чужого племени;

**IV.** В мифопоэтическом географическом пространстве большое значение имеют холмы, реки и озера, собственно любые очертания мифотопонимики, составляющие модель мира. В мифопоэтическую картину мира также вплетены древнейшие символы – лебеди и гуси – народные тотемы и символы;

**V.** Прямым отголоском мифа является организация и оформление героическим певцом древних обрядов, исполнением им на погребальной церемонии торжественной оды в честь погибшего героя. Известно, что эта ода впоследствии становилась ключевым компонентом в сложении героических сказаний, поэм-дастанов. В процессе сложения будущей героической песни певец использовал также и другие древние жанровые формы, имеющие обрядово-ритуальную основу. Они, как и ода (эпос), получили свой самостоятельный расцвет в авторской, индивидуально-творческой (художественной) практике героического певца XV-XVIII века.

**Раздел IV.  Организация художественного мира и текста: жырау XV-XVIII вв.**

**4.1   О специфике художественного мышления жырау XV-XVIII веков**

Прежде чем говорить о таком удивительном явлении, как организация художественного мира и текста в поэзии жырау XV-XVIII веков, зададимся вопросом: как представляли они, эти древние и средневековые певцы кочевья, *художественный мир*? Если они, создатели эпоса, жили еще отчетливо в мире мифа, эпоса и героической истории, то, что они могли думать о самом искусстве как искусстве построения мысли в образах?

Вполне ясно, что никто и никогда не приобщал их к каким-либо теоретическим основам построения, организации своего удивительного музыкально-словесного материала. Да и нуждались ли они, традиционные исполнители в познании теоретических основ своего искусства: знании о композиции, организации времени и пространства, видах и функциях художественных средств, специфике поэтической системы, о жанре, лирическом герое, единстве художественной формы и содержания и т.д.?

Но видно и то, многие из устных произведений жырау значительно отличаются своей безупречной художественной формой, не уступая по своей эмоциональной силе, интеллектуальной мощи и эстетическому совершенству лучшим произведениям мировой лирики. Вот два произведения разных эпох: одно «Асыл тас» Асана Кайгы, философа XV века, а другое «Әлемді түгел көрсе де...» автора XVIII века, Бухара жырау:

|  |  |
| --- | --- |
| 1. **Асан Қайғы, XV ғ.**

**Таза мінсіз асыл тас**Таза мінсіз асыл тас Су түбінде жатады. Таза мінсіз асыл сөз Ой түбінде жатады. Суда жатқан асыл тас Жел толқытса шығады. Ойда жатқан асыл сөз Шер толқытса шығады. | 1. **Бұқар жырау, XVIII ғ.**

 **Әлемді түгел көрсе де...**Әлемді түгел көрсе де... Алтын үйге кірсе де, Аспанда жұлдыз аралап, Ай нұрын ұстап мінсе де – Қызыққа тоймас адамзат! Ілімді түгел білсе де, Қызығын қолмен бөлсе де, Қызықты күні қырындап, Қисынсыз күйге түссе де – Өмірге тоймас адамзат! Жақындап ажал тұрса да, Жанына қылыш ұрса да, Қалжырап, көңілі қарайып, Қарауытып көзі тұрса да – Үмітін қоймас адамзат! |

В силу устной традиции эти два произведения получили свои названия по первой строке, но они не оставят равнодушным искушенного в поэзии современного эстета своей, абсолютно классической, формой, сквозь которую все же и пробивается древняя героическая эстетика.

Нами не случайно взяты представители разных эпох. Этим мы хотели указать на то обстоятельство, что и до Асана Кайгы и после Бухара жырау, мы встречаем совершенные по своей художественной форме и нравственно-интеллектуальной мощи устные поэтические высказывания. И мы понимаем, какое значение для такого развития имела та питательная среда, которую можно было бы назвать, следуя характеристике Ф. Ницше «идеальной почвой искусства», *идеальной* для всякого развития, в особенности – среда, в которой жили героические певцы XV-XVIII веков, музыкально-поэтическая и театральная, среда, о которой с восхищением писали все известные ориенталисты, впервые столкнувшиеся с этим удивительным, самоорганизующимся явлением художественной жизни кочевого народа.    Музыкально-словесное искусство, наряду с подвигом, с древнейших времен было смыслом кочевого народа, его духовной сутью, составляло образ его жизни, формировало его нравственно-воспитательную и интеллектуальную основу. Тут можно и вполне уместно было бы напомнить об известной всем эволюции. И она имеет значение, когда мы касаемся процессов во времени художественных форм, идей. И эта художественная эстетика кочевников XV-XVIII веков существенно отличается от предыдущих культурно-исторических эпох признаками все более набирающей обороты *всеобщей переходности*. Каковы эти признаки?

1. *переходность* от музыкально-словесного исполнения жырау к речетативу (от песни к устной литературе);
2. *переходность* от объективных эпических жанров – к лиро-эпосу, к субъективному лирическому переживанию, а далее – к субъективному индивидуальному началу, индивидуальному творчеству.

  Но здесь мы должны иметь ввиду и говорить только о творчестве жырау. Они, как пишет исследователь М. Магауин, доминировали именно в эту культурно-историческую эпоху. А лирика, народная акынская лирика, и особенности – фольклорно-обрядовая, возникшая в глубокой древности, имела параллельное развитие с древним мифом, архаическим и классическим эпосом и эпическими жанрами, родоначальниками которых, как известно, и были жырау. В традиции поздних жырау лирическое проявилось не столько как субъективно-индивидуальное отношение к миру действительности и явлениям этой действительности, как это мы видим у акынов, но как эпическая *объективация* своего субъективного (лирического) состояния с позиций общественной и государственной роли, общественной пользы, а также – в его эпическом осмыслении и обобщении явлений и событий кочевнического бытия. Да, в их поэзии уже есть место субъективному «Я», но это «Я» – всегда выразитель общественных (общеплеменных и государственных) интересов, как это мы видим, начиная с поэзии Асана Кайгы и до Бухара.

Там, где слово имеет высокую общественную значимость, где цель высказывания – *коллективный интерес* и *польза*, там нет пока еще осмысления свободно утверждающему себя художнику, как это мы видим в новой европейской традиции. И кто-то заметит, а как же Жиембет, певец XVII века? С его личным отношением к хану Есиму, личным самовосхвалением и утверждением своих заслуг перед народом? Насколько сильно проявился здесь индивидуальный, субъективный почерк жырау?

Да, перед нами, безусловно, могучий художник, творческую мощь которого никто не может отрицать. Но и он, выражая семейно-личное, внешне выступая вполне субъективным художником (беспощадно суровая критика хана, защита родного брата, его горестные ламентации в ссылке), не мог подняться выше узких сепаратистских настроений и, выступая против Есимхана, певец все же не достигает той полнокровной художественной свободы и той чистой поэтической независимости, какую мы увидим лишь в XIX веке, в огненно-мятежной поэзии Махамбета, с его развитой свободолюбивой, любовной, социальной, пейзажной и гражданской лирикой, с его предельно личным трагическим осмыслением времени, общества, истории, действительности и власти.

1. Всеобщая *переходность* отмечается и в том, что в этот

исторический период происходит консолидация тюркских племен, и на развалинах Золотой Орды возникают новые государственные образования, одним из которых и было Казахское ханство (1465). Медленно и незаметно идет процесс исторической трансформации певца, его мышления, его социального и поэтического облика. Средневековый эпический певец, вчерашний духовный вождь племени, теперь исполняет функции ханского наставника, руководителя ханского совета, общественного деятеля, законодателя, дипломата, полководца и т.д. В связи с расширением своих социальных функций, о которых писал Е.Д. Турсунов, меняется и этика и эстетика героического певца, основным признаком которого сохраняется древний принцип меритократии («власть знающего», «избранного»):

 **Асан Кайғы, XV ғасыр:**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Көлде жүрген қоңыр қаз...Көлде жүрген қоңыр қаз Қыр қадірін **не білсін!** Қырда жүрген дуадақ Су қадірін **не білсін!** Ауылдағы жамандар Ер қадірін **не білсін!** Көшіп-қонып көрмеген Жер қадірін **не білсін!** | 2. Ай, хан, мен айтпасам білмейсің…Ай, хан, **мен айтпасам білмейсің**, **Айтқаныма**көнбейсің. Шабылып жатқан халқың бар, Аймағын көздеп көрмейсің... |

Эта «власть знающего» проявляется в его отношении к хану и народу как учителя, как заботливого пастыря…

Эволюция, как мы писали выше, не особо заметна в традиционной поэтической системе героического певца XV-XVIII веков. Когда мы говорим об организации эпическим певцом художественного мира и художественного текста, основным внешним признаком их с древних времен неизменно оставался *изобразительный* стиль, а его источником и «строительным» материалом – изобразительный синтаксис с его многообразными формами разного уровня и несущими разные функции повторами – могучего арсенала тысячелетиями складывающейся устно-стилевой техники, которую А. Лорд именует «формульной грамматикой» устного певца.

Безусловно, и жырау, и акыны ценили меткое и сочное слово, восхищались лаконичным высказыванием и крылатым словом. И в этом смысле художественный мир мыслился певцом как особый *мир* и особо организованный свыше *текст*, как *учение* и как традиционное и изначальное *знание* (Р. Генон). И, когда исследователь М. Магауин говорит, что жырау выступает по важным, особо значимым для жизни племени и государства, событиям, то мы именно признаем за этим в высшей степени мифологическое, эпическое и историческое, эпическое мышление.

И тогда встают вопросы о специфике жанра устной поэзии казахов XV-XVIII веков, их художественных форм, семантике и структуре древнего и средневекового поэтического текста.

Устный словесно-музыкальный текст кочевого эпического певца всегда традиционно изначален. Несмотря на заявляющее о себе авторство, несмотря на внешне завершенную поэтическую форму, на внешне обозначенный жанр и на конкретное содержание такого устного текста, он все так же традиционен в своем предметно-образном и «строительном» постоянстве, и не может быть ничем иным, как известным набором традиционных техник и приемов, близких и понятных тонкому слуху кочевника. И «строительным» материалом, и источником для образов является та самая «идеальная почва» музыкально-словесного искусства, та среда, в которой рождается и формируется поэтическая личность, рождается и формируется поэтическое слово, и которая является вместе с тем и самим образом жизни кочевника. Особой эстетической жизни, данной ему в действительности. И, вместе с тем, поэзия жырау уже не фольклор, хотя в своим развитии и в своих изначальных первобытных истоках она, как и акынская поэзия, исходит из одного источника (Е. Турсунов), питается соками этой *идеальной почвы* искусства (Ф. Ницше), использует его могучий технический арсенал (М.О. Ауэзов и О. Нурмагамбетова).

Это ясно видно на примере двух текстов одного и того же жанра-қарғыс (проклятия):

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Маргаска жырау, XVII в.

**Ей, Қатағанның хан Тұрсын…**Ей, Қатағанның **хан Тұрсын,** Кім арамды **ант ұрсын, Ж**азықсыз елді еңіретіп, **Же**р тәңрісіп жатырсың. *Хан емессің*, **қасқырсың,** Қара албасты **басқырсың, А**лтын тақта жатсаң да **А**жалы жеткен **пақырсың! Е**ңсегей бойлы **Ер Есім Е**сігінде келіп тұр: Алғалы тұр жаныңды, Шашқалы тұр қаныңды! | 2. Махамбет Утемисов, акын XIX в.**Жәңгірге айтқаны***Хан емессің*, **қасқырсың,** Қас албасты **басқырсың. До**старың келіп табалап, **Д**ұшпаның сені **басқа ұрсын!** *Хан емессің*, ылаңсың, Қара шұбар жылансың. *Хан емессің*, аярсың, Айыр құйрық шаянсың! |

Этот источник – устная традиция, восходящая к шаманским первоистокам и к начальным истокам жанра. Поэтический текст жырау выступает результатом целостной, уходящей глубокими корнями в первобытный миф, фольклор и обряд, устно-стилевой традиции, основные средства, жанровые формы, технические приемы и формулы которой не придумываются специально каким-либо отдельным певцом, как это убедительно показали А. Лорд и М. Парри, но вытекают из самой природы устно-стилевой техники, отработанной тысячелетним ритуальным опытом кочевника. И вместе с тем, по крайней мере, к XV-XVIII векам, это уже и авторский текст, с его идеей, формой, содержанием, структурой, весьма развитой поэтической системой и т.д…

Основной эпической формулой обоих выше представленных поэтических примеров выступает устойчивое высказывание: **Хан емессің, қасқырсың, // Қас албасты басқырсың**... Эта устойчивая формула– представляется нам суггестивным источником жанра қарғыс в силу ее повторяемости и специфической содержательности. Как техническое средство, участвующее в организации текста и мира, эта формула представляет собой особый вид синтаксического повтора, который в науке именуется как принцип *интонационно-синтаксической стереотипии*.   Различные виды повтора, начиная с элементарных, звуковых (фоносемантический уровень) и заканчивая повторами наиболее широкой значимости (эпико-национальными и мировыми «общими местами», или loci communes) – основная и неисчерпаемая база для многообразных жанровых форм и стилей, используемых певцом. Отдельный класс эпического повтора составляют и *формально-стилевые компоненты* устного поэтического текста, выступающие в его организации и структуре в качестве однородных синтаксических и стилистических конструкций.

Жанровая природа, художественная форма, функции этих формально-стилистических компонентов в тексте представляют, в зависимости от их различных комбинаций, различные модели. Возьмем модель кругового (спирального) движения в жанре терме:

**Е**р**еу**іл **а**тқ**а ер***салмай,*

**Е**г**еу**лі н**а**йз**а**қолға *алмай,*

**Е**ңку-еңку ж**ер** *шалмай...*

Тематическая анафора в терме, как и в любом другом жанре, зачинает стих. В силу звукового повтора она охватывает как тематически, так и композиционно последующие стихи: *е – е – е.* Совместно с монорифмой, имеющей глагольную или отглагольную природу, изначально несущую в себе семантику движения, она формирует и образ самого движения. И основным двигателем в терме здесь выступает энергический ритм, тюркский семи-восьмисложник (**жыр**). Таким образом, указанные нами выше формально-стилевые компоненты, а также звуковая система первого уровня: *аллитератация* и *ассонанс*, – способствуют наибольшей изобразительности жанра, наибольшей выразительности движущегося в нем образа:

|  |  |
| --- | --- |
| Махамбет Утемисов, XIX в.**Е**реуіл атқа ер *салмай,* **Е**геулі найза қолға *алмай,* **Е**ңку-еңку жер *шалмай,* Қоңыр салқын төске алмай, **Т**ебінгі терге шірімей, **Т**ерлігі майдай ерімей, Алты малта ас болмай, Өзіңнен туған жас бала Сақалы шығып жат болмай, **А**т үстінде күн көрмей, **А**шаршылық, шөл көрмей, Өзегі талып ет жемей, Ер төсектен безінбей, Ұлы түске ұрынбай, **Т**үн қатып жүріп, түс қашпай, **Т**ебінгі теріс тағынбай, **Т**емір қазық жастанбай, Ку толагай бастанбай Ерлердің ісі бітер ме? | *салмай… алмай…*  *шалмай…* *алмай…*  - ей - ей... *болмай…* - *болмай,*  - ей... - ей... - ей... - ей... *ұрынбай қашпай,*  *тағынбай жастанбай бастанбай -*  |

В большинстве случаев исследованных нами текстов жырау и акынов тюркская рифма в моноримной организации является глагольной, или отглагольной (как в приведенном выше примере), то есть выступает в форме деепричастия и несовершенной формы глагола. В отличие от русской глагольной рифмы, которая в современной русской поэтической практике и в русском стиховедении считается слабой, банальной, не показательной для хорошего мастера слова, в тюркской (казахской) поэтической практике подход к глагольной рифме иной. Именно глагольная рифма во многом формирует темп и стиль высказывания. Будучи наиболее древним элементом формульной грамматики, она проливает свет на особенности формирования стиля и жанра высказывания, и, в конечном счете, дает возможность многообразного варьирования, все нового и нового порождения рифмы для развития темы и авторской идеи. И в этом смысле она является не бедной, а богатой.

Эпический слух кочевника воспитан в идеальной музыкально-словесной среде. Он, безусловно, ловит звуковые повторы и среди этого многообразия выстраивает особую символику и смысл образов. Так, отглагольные звуковые повторы в терме, как бы до конца не завершая мысль певца, каждый раз все снова и снова воспроизводятся на новом витке мысли и в каждом следующем образе. Уходя и возвращаясь, отглагольная рифма: салмай…, алмай…, шалмай…, алмай…, - ей... - ей... болмай…, болмай…, - ей.., - ей..., - ей..., - ей..., ұрынбай…, қашпай…, тағынбай…, жастанбай…, бастанбай… – воспроизводит не только древнюю семантику движения, ухода и возврата, но и способна к реконструкции сакрально связанного с этим движением представления о солнце, солнечном герое, солярном мифе и ритуале. И огромное значение для создания солярного образа имеет анафора.

«Центральным пунктом гиперборейских идей, – пишут исследователи, – была идея Солнца и Солнечного круга (здесь все исследователи сходятся). Эта солярная семантика и структура обнаруживает себя и в тюркском эпосе, и в эпической поэзии жырау, и в мировой архаической эпической культуре, и во всехраннелитературных памятниках человечества [54]. Поэтому древние и средневековые жырау тексты жырау представляют важнейшее и ценнейшее звено в расшифровке «второго», солярного слоя и древнетюркских рунических памятников наших предков. Наша наука этого явления пока не замечает».

Анализ поэтических текстов жырау (особенно ранних) показывает, что на всех уровнях их поэтической системы возникают солярные знаки и символы, различные модели, воссоздающие древний миф, обряд и ритуал. Еще больший результат даст анализ казахского (тюркского) эпоса и обрядовой поэзии, которые имеются в чистой форме языка, без каких-либо влияний. Именно эту методику мы переносим и на интерпретацию наскальных древнетюркских героических поэм, где так же выявляются закономерности, имеющие отношение к солярному мифу и ритуалу. Подобная методика прочтения и интерпретации «второго», солярного слоя рун может быть также успешно предпринята и в анализе русских былин, карело-финских сказаний, древнеисландских саг, но ближайшая наша задача – изучить связи рун (графем) и слова (звука), текста и ритуала, то есть сакральную сущность древнетюркских рунических памятников. Это подтвердит гипотезу ученых (А. Аманжолова, А. Маргулана, Г. Вирта) о едином и общем алфавите и едином прамифе человечества, источником которой является Центральная Азия и Сибирь.

И в этом случае мы подходим к такой важнейшей категории, как время и пространство в художественной системе жырау. Так, повторяясь из строки в строку, глагольная рифма в системе моноримной организации способствует иллюзии целостного (космического) движения текста. Она есть действительный образ логики и специфики художественного мышления певца, и, в конечном итоге, она является одним из наиболее распространенных и популярных художественно-стилевых средств в организации мира и текста героического певца. Здесь мы не должны пройти мимо двух важных вещей: 1. движение, есть, по преимуществу, специфическая черта поэзии кочевников; 2. Движение текста воспроизводит модель движения мира: солнца, всадника-героя, времени в пространстве и т.д.

А если говорить о пространстве тюркского стиха, то из анализа древнетюркских памятников и текстов поэзии жырау XV-XVIII веков нам известно, что анафорическое начало дает изначальное и верное представление об *ориентальности* тюркского текста и мышления (направленности их к восточной стороне, вправо). Напротив, эпифорическое свидетельствует о их *оксидентальности* (то есть направленности их к западной стороне, влево). Но в нашем случае, как показано ниже, мы видим и читаем стих в его традиционной европейской подаче, то есть слева направо:

|  |  |
| --- | --- |
| Шалкииз жырау, XVI в.**Асқар, асқар, асқар тау****А**сқар, асқар, асқар тау, **А**сқардан биік **тау болмас, Ба**сына балапан шырлап ұшып **қона алмас, Б**үркіттей қыран **құс болмас, Б**аулуы жетпей **бөрі алмас, Б**идайықтан алғыр **құс болмас, Б**ұйырмаса екеу түгіл **бір де алмас…** | **анафора****А А Б Б Б Б Б** |
|   |  |

Исходя из такого солярного понимания текста, все формально-стилевые компоненты и все многообразные виды повторов, в конечном итоге, и в своем функциональном единстве (как это мы видим выше на примере терме Махамбета) восходят к одному источнику, одной модели – к единому древнему солярному мифу, обряду и ритуалу, подтверждая догадки Г. Вирта, С. Кондыбая, А.С. Аманжолова и многих других исследователей.

И, несмотря на примат устно-стилевой техники, на устную традицию и на ставший распространенным взгляд на то, что устный певец лишь только передатчик традиционных форм, идей, технических приемов и стилистических формул, жырау выступают как перед слушателем (племенным коллективом) вполне как художники слова, как творцы и носители своих собственных художественных миров, в совокупности своей составляющих один большой и уникальный национальный мир, именуемый поэзией жырау.

И вполне ясно, что эти художественные миры формировались в глубокой древности и бытуют ныне в современных региональных школах в форме эпоса, повествующего о героической народной истории, и здесь уже имеют значение эпические основания и формально-стилевые компоненты, восходящие к древней оде, к культу предков и к более древним солярно-мифологическим основаниям – к культу солнца.И здесь нельзя говорить об организации художественного мира и текста вне дифференциации жанров. Ведь все исследователи, хорошо знающие традицию жырау и акынов, вправе кинуть здесь упрек, указав на наличие индивидуально-авторского начала. И они отчасти будут правы. Ведь действительно, исходя из принципа *общей переходности*, мы не можем не учитывать столь ясного фактора, что перед нами, безусловно, авторы, и что каждый из них в эту эпоху, то есть в XV-XVIII века, уже отличен индивидуально-личностным началом.

Но скажем и другое. Почему мы рассматриваем мышление жырау XV-XVIII вв. преимущественно в эпическом или эпико-историческом плане? Мифологическое мышление героического певца, как еще показал Е.Д. Турсунов, было связано с культом аруахов, предков и покровителей племени. С возникновением культа аруаха, пишет исследователь, параллельно возникает и эпос, и исполнителем его был ритуальный посредник, то есть духовный вождь племени, будущий жырау, создававший оды в честь погибшего героя на погребальной церемонии (ас).

Несмотря на то, что с проникновением в степь ислама, начался медленный процесс демифологизации, культ аруаха (первопредка) в XV-XVIII вв. был довольно устойчив. И даже много позднее первый казахский исследователь Ч.Ч. Валиханов довольно точно определил основной принцип религиозного мышления казахов XIX века как принцип *двоеверия*, то есть сочетания древнего степного знания с магометанским вероучением. А это значит, что в XV-XVIII вв. жанры устного высказывания героического певца, вчерашнего ритуального посредника и духовного вождя племени, вся его поэтическая система, в отличие от жанровой и поэтической системы акынов и народного фольклора вообще, все еще носили эпико-исторический характер, несмотря на сильное лирическое красноречие, какое мы видим у Казтугана уже в XV веке или Жиембета в XVII веке. Этот принцип – принцип *объективации* своего лирического начала, подчинение своих личных интересов интересам общественным, приоритет общественных проблем перед личными и ясное осознание своей поэтической роли как спасающей этот мир, завещанный предками. В этом и заключался отчасти и принцип «меритократии» (власти «знающих»), но не только как власти вообще, но власти духовной, учительской, нравственной, действенной. Отсюда и природа жанра, которая в силу принципа *общей переходности* и именуется нами как лиро-эпическая. И связана она, прежде всего, со спецификой мышления героического певца, духовного учителя и «знающего», стоящего на стыке двух миров.

Этот «знающий» вправе не только критиковать правителя, но обижаться, высказывать личное неудовольствие, как это мы слышим в речах Асана Кайгы, Казтугана, Шалкииза, Маргаски, Жиембета, Ахтамберды, Умбетея, Татикары, Бухара и других певцов. Это лирическое самовыражение и дает нам право говорить о жырау как о субъективном художнике. Выше мы пришли к пониманию, что этот устный художник пользуется различными моделями устно-стилевой техники, «формульной грамматики» (Парри-Лорд). Каждое новое содержание он легко укладывает в традиционные схемы, в соответствии с ситуацией и с жанром высказывания.

Но что из себя теперь представляет тогда само содержание художественного текста, собственно художественный мир певца? В эмпирическом плане структурными компонентами содержания художественного текста жырау становится его образный предметный мир и состояние говорящего, или личное отношение к событию. И в этом смысле перед ними, безусловно, лирическое переживание и проживание певцом своего века как временного пристанища. Отсюда основной формой существования художественного текста и лирического героя выступает хронотоп (время и место), четко маркирующий жанр.  Время в художественном произведении жырау движется, изменяется и имеет свои неотъемлемые характеристики: жалған дүние (лживый мир), сұм дүние (коварный мир), фәни дүние (призрачный мир) и т.д., например:

Шалкииз жырау, XVI в.

Асқар, асқар, асқар тау:

|  |  |
| --- | --- |
| Мынау жалған дүние Кімдерден кейін қалмаған!!!  | Этот лживый мир После кого только не оставался?! |

Как мы показали выше, истоки этого хронотопа уходят своими началами в эпоху сложения эпоса и культа аруахов, а перспектива его направлена в мир потомков, то есть в грядущее. В глубокой древности срединной точкой пересечений этих двух миров и была та торжественная ритуальная ода с ее певцом с кобызом, мелодии которого согласно поверью, любили слушать духи, о чем хорошо известно из работ Ч.Ч. Валиханова, казахских и зарубежных исследователей. Время пропевания древним певцом эпического текста, посвященного духу героя. Это время время рождения новой *оды*, ядра будущего эпического сказания. Этот боевой обряд имел своей целью соединить в одной сакральной плоскости прошлое (в образе духов-покровителей) и настоящего (в виде реальных сородичей племени). И первые, и вторые выступают в в боевом обряде в качестве *слушателей* оды в честь погибшего своего сородича. И бессмертная душа этого сородича также *слушатель* песни себе, исполняемой в его честь. Пропевание оды в честь героя и составляло сердцевину боевого обряда и высшую точку, кульминацию встречи представителей двух времен. Таким образом, идеологическую основу и интеллектуальное содержание этого боевого обряда в первобытном фольклоре составлял миф (представление о духах предков), ставший религией. Этот миф – ключевая идея песни (оды), основное назначение которой – воспеть почившего батыра как подлинно героическую натуру, достойную своих предков. Этот древний жанр восхваления – будущий источник для *жоқтау*, *мақтау* и *арнау* – становится как бы пропуском в мир предков. А само эпическое ядро сказания, как отметил Е. Турсунов, становится впоследствии центральным сюжетным двигателем кочевнического тюркского эпоса, *темой*.

Даже в древности, когда полнокровно царит миф, когда певец всецело отдан силе традиций и формам традиционного поведения, даже здесь мы говорим и о *художественности*, и о *художественном* мире древнего архаического эпоса, несмотря на известную *объективность*, *монументальность*, *традиционность* и другие важнейшие признаки эпического стиля, отрицающие всякую искусственность, надуманность и всякую субъективность. И было бы странно, если б древний эпический художник, как собственно, и устный автор XV-XVIII веков, задумывался о какой-либо специальной инструментовке стиха, о каких-либо выразительных и изобразительных образах, сравнениях, метафорах, гиперболах, о каком-либо сюжете и, вообще, о каком-либо вольном изменении стандарта в момент погребальной церемонии. Все это у него уже есть как данность, как традиция, учение, данное свыше. И все мастерство его заключается лишь в самом его певческом даре, степени его таланта, силе его памяти, тонкости его души. И перед нами искусство – подлинное переживание певца (смотрите исполнение несколькими авторами XVIII века жоқтау «На смерть батыра Богембая») и *личное* проживание его, как участника сакрального действа, в особом ритуальном времени и пространстве.

Сакральное пространство и время охватывает в процессе ритуального исполнения два класса слушателей: духов и исторически присутствующих членов племенного коллектива. Отсюда основным признаком существования человека и истории становится время. Образ времени – наиболее частый в поэзии жырау XV-XVIII:

Асан Қайғы, XV в.

|  |  |
| --- | --- |
| **1. Образ покоя, гармонии. Статика.**Таза мінсіз асыл тас Су түбінде *жатады.* Таза мінсіз асыл сөз Ой түбінде *жатады.* | **2.** **Образ движения, угрозы. Динамика**.Суда жатқан асыл тас **Жел** *толқытса* *шығады.* Ойда жатқан асыл сөз **Шер** *толқытса* *шығады.* |

Как видим, образ ветра как внешней движущей силы соотносится с бедой для племени: *жел* – *шер*. Так, если первую часть текста организует синтаксический параллелизм: суда *жатқан*.., ойда *жатқан*..., передающий состояние покоя, и абсолютный покой (статика), то во второй мы видим *динамику*: ветер представляется образом вторжений извне, причиной изменений, непредсказуемости. Различные образы ветра с негативными его характеристиками часто встречаются в тюркских эпических сказаниях, в казахских народных сказках, в устном творчестве жырау и акынов.

Так, в знаменитой казахской сказке «Қанбақ Шал» существованию маленького мирного человечка (под которым представлен маленький казахский род), старичку Канбаку, всецело угрожают внешние силы: то лиса забирает его улов, то огромный страшный великан всякий раз беспокоит его. Но само-то слово «қанбақ» и означает перекати-поле, степное растение, имеющее круглую форму и подгоняемое всякий раз степным ветром. Так была показана судьба кочующего в поисках мира и гармонии казахского народа. В сказке, в полной мере раскрывается негативная символика ветра – причина всяких изменений, образ внешней угрозы. Тема ветра и философская семантика ветра раскрыты в устных произведения всех жырау XV-XVIII веков.

Для примера приведем одну стереотипную эпическую формулу: *Жел, жел есер, жел есер:*

|  |  |
| --- | --- |
| Шалкиіз, XVІ в.Жел, жел есер, жел есер…**Жел**, жел есер, жел есер,**Же**л астына қарасам, Қоға менен тал өсер, Ораздының ұлы өсер, Жиырлының қызы өсер, Кенелейін деген жігіттің Жылқы ішінде екі арғымағы тел өсер, Сүйінейін деген жігіттің Сүбеде алтау-жетеу ағайыны тең өсер! | Ақтанберді, XVІІ в.Жел, жел есер, жел есер…**Же**л, жел есер, жел есер,**Же**кендейін саусылдап Ораздының ұлы өсер, Өрісінде малы өсер, Ағайыны тел өсер, Бақыт қонса басына Жақсылармен тең өсер. Баласы өсіп жетпесе, Сөзі көпке өтпесе, Жал-құйрықсыз жалғыздар Олай-бұлай боп кетсе, Әкесі сорлы қор болар. |
|  |  |
|  |  |

  Согласно мифологической традиции, устный певец видит весь оставшийся за пределами своих представлений внешний мир, словно из «теплого центра», из своей родовой скорлупы. И весь этот внешний мир за «центром» представляется ему враждебным, хаотичным, непредсказуемым, грозным. Иногда, согласно той же героической эстетике, у него, как у потомка «людей длинной воли» возникает желание «взломать» свою скорлупу и выйти за пределы мира или навести порядок во всех «четырех углах мира», «имеющих колени, заставить пригнуть колени, имеющих головы, заставить склонить головы». Этот грозный рокот глубины, клокотание, негодование, извержение могучей огненной лавы по лику Земли мы слышим и гораздо позднее: в огненно-мятежных призывах Махамбета, в стихотворении «Восток» выдающегося казахского поэта ХХ века Магжана Жумабаева, но уже в классической литературной форме:

|  |  |
| --- | --- |
| **Фрагмент Большой надписи, VIII век:**С четырех сторон света (букв. четыре угла) Все были врагами. Пойдя войной, (Находящиеся) в четырех сторонах света народы – Всех они покорили, всех они усмирили.4 | **М. Жұмабаев, XX век,****«Восток» («Күншығыс»):**С развевающимися на ветру знаменами, С разверзающим Землю громами, Войдем в города его, Разрушим города его, Осиротим детей его... Нет-нет, успокоим свой гнев, В цветники превратим города его, Усыновим детей его, Утративших разум К Востоку обратим, Осыпая их щедростью Востока, Никому не скажем: ты чужой! |

И это желание древних тюрок «исправить мир», «подчинить», «навести порядок во всех «четырех углах мира», заставить «склонить головы» и «преклонить колени» возникало у людей «длинной воли» периодически. И они меняли облик Земли и создавали историю, эпос.

Но вернемся к проблеме жанра. Анализ героической поэзии, в особенности Махамбета Утемисова, показал, что *устный жанр* конкретного высказывания – есть «слепок» творческого, эмоционально-психологического состояния автора, мгновенно и цепко схваченная во времени и пространстве форма поэтического мышления и представления по отношению к событию, к воздействующей на него действительности. Безусловно, субъективное начало мы уже слышим в высказывании Сыпыра жырау (XIV в.) и Асана Кайгы (XV в.). Но если древний певец Асан высказывает:

|  |
| --- |
| Ай, хан, мен айтпасам білмейсің, Айтқаныма көнбейсің…  |

то и тут за его чувством, негодованием, отношением его к объекту его критики, мы еще не признаем за ним *чистого* субъективного лирика. Выше мы говорили, что это еще та *переходная стадия* развития устного поэтического искусства, когда певец сильно связан с идеологией племенного коллектива, когда ему ничего, кроме этой связи, не известно, не понятно, не интересно. И тут на первом плане выходит еще одна теоретическая проблема.

А именно, певец XV века уже пользуется *речетатативом*, то есть большое значение придается такой форме высказывания, когда слово постепенно выходит на первое место, начиная все больше отдаляться от музыки, и певец «превращается» в поэта.

Признаки такого *перехода* от песни к литературе еще не столь заметны, певец и сам не понимает и не замечает этого великого исторического изменения, но речетатив уже есть и, как особое эстетическое явление, может быть объяснен с различных теоретических позиций. Самое важное в этом явлении – причинность, обусловленность.

В связи с изменением социального статуса певца расширяются и его общественные функции: вчерашний духовный вождь, певец XV века уже становится общественным и государственным деятелем.   Соответственно, он выступает как лирический (*субъективный*) художник, но прежняя его, тысячелетиями служившая ему, музыкально-словесная форма уже ему тесна, она уже не отвечает новым, пусть еще медленно, нарождающимся художественным принципам осмысления, освоения и интерпретации так же медленно меняющейся социально-исторической действительности. Старая музыкально-словесная форма уже не в состоянии как метод художественного мировидения государственника-певца отобразить, пусть медленно, но все же меняющиеся, все более усложняющиеся в своем многообразии проблемы кочевой объективной действительности. Из лона музыкально-поэтической стихии, изначальной «идеальной почвы искусства» вычленяется речетатив как особое явление коммукативной культуры и форма устного поэтического искусства.

Разумеется, такое явление, как речетатив, возник не сразу.

После установления тюркских государственных образований на руинах Золотой Орды в связи с формированием народностей и национального самосознания наметился путь неизбежной художественной эволюции и самих жанров искусства, которые медленно выходили из своего древнего синкретического состояния. И казахский эпический певец, исполняя новые функции государственника-законодателя был вынужден выйти из привычной ему «теплой» родо-племенной скорлупы к иным сферам, для осмысления вдруг возникших многообразных внутренних и внешних проблем. И здесь речетатив постепенно становится наиболее удобной устной поэтической формой организации художественного мира и основным индикатором той *всеобщей переходности,* о которой мы говорили в самом начале. И к тому времени, то есть к XV-XVIII вв., речетатив уже представлял собой, по точному определению Ф. Ницше, «сочетание эпической и лирической речи». Новая поэтическая форма, речетатив, уже отвечала задачам нового времени, уже несла на себе этот, важный для судеб национального искусства, новый исторический оттиск. Музыка же, это первое искусство, «любимое всеми древними богами и духами», продолжило свое функционирование в сфере фольклорно-акынской или чисто музыкальной традиции (кюй). Но каков был творческий облик жырау этого времени? Внешне мало что еще изменилось в способе эстетического отношения жырау к действительности: то же эпико-историческое мышление, тот же протест хану от имени и во имя племенного коллектива, то же «исправление» хана, то же учительство народа, та же меритократия, те же традиционные технические приемы устной стилевой традиции. Все это мы видим у певцов XV- XVIII веков.

И все же, если бросим беглый взгляд от Асана Кайгы до Махамбета, то мы не можем не усмотреть той, медленно протекающей *всеобщей* эволюции даже в аспекте «художник и власть», то есть в сфере взаимоотношений певца и хана. Скажем так, Асану Кайгы, с его горестными сентенциями о несовершенстве мира, с его критикой хана и даже сатирой на него, лично ничего не надо, кроме признания его как носителя высшей истины, высшей справедливости, завещанной предками. Именно такое понимание своей поэтической функции несет на себе отпечаток того древнего ритуального посредничества, когда певец перед лицом духов (аруахов) исполнял высшую волю Неба, волю Тенгри. Взаимодействие хана и певца («художника и власти»), несмотря на острую критику, здесь пока ограничиваются вполне традиционной обидой певца на хана (см. пример №1). Но обида и гнев – ключевой мотив всей мировой эпической поэзии, начиная с обиды известного нам гомеровского Ахилла. Подобный мотив присутствует как в тюркском и казахском классическом эпосе, так и в поэзии жырау: Шалкииза, Маргаски, Жиембета. Свое полное художественное развитие он получит в свободолюбивой лирике Махамбета, певца XIX века:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **1. Асан Қайғы, XV ғ.** Хош-аман бол, Жәнібек, Енді мені көрмейсің! | **2. Жиембет жырау, XVII ғ.** **А**рқаға қарай *көшермін,* **А**лашыма ұран *десермін,* **Ат** құйрығын *кесермін,* **Ат** саурысын *берермін,* **А**лыста дәурен *сүрермін,* Қарамасаң, ханым, қарама, Сенсіз де күнімді *көрермін!* | **3. Махамбет, ХІХ ғ.**Міне алмаған алаға-ай, Шыға алмаған далаға-ай, Қара қазақ баласын Атаңа нәлет Жәңгір хан Көзінен тізіп жіберді-ау, Орынбор деген қалаға-ай! |

Так, во взаимоотношениях средневекового певца и хана на первый план выступает оппозиция. Но и эта оппозиция возникла не сразу в XV веке. И она существенно отличается своими национально-эстетическими и историческими особенностями от любой, известной нам, оппозиции художника и власти в русской и мировой художественной культуре. Так, например, известный исследователь В.В. Бадиков рассматривая творчество писателей ХХ века периода сталинизма: Е. Замятина, А. Платонова и других, – поднимает проблему «места тайной свободы художника в условиях политической несвободы». И для нашей темы эта проблема «художник и власть» также имеет свою актуальность. Но тут следует сказать, что:

1. Критика власть имущих: хана, родоправителя и т.д., – была вполне обычным делом в кочевье XV-XVIII веков и до этого времени. Облеченная в эстетическую (фольклорно-песенную) оболочку родового обряда, она пропевалась старшим представителем рода (племени) прямо в лицо, порой беспощадно, как это мы видим в романе-эпопее М.О. Ауэзова «Путь Абая» (текст «Кунанбай, ты врагом нам стал…);

2. Сколь бы острой и беспощадной эта критика не представлялась для правителя, выступая в рамках древнего обычая, она имеет значение «поучения», «исправления», морального увещевания, «трёпки» и т.д., но ни в коем случае не выступает как қарғыс (форма проклятия) или в другой какой-либо жанровой форма негативного или уничтожительного порядка;

3. Подверженный такой критике правитель должен до конца ее выдержать, а иногда даже сам просит певца сложить обличительную песнь о нем, не вступая при этом ни в какой спор, прения и т.д. Так, например, султан Баймагамбет после подавления восстания под руководством Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова заставляет певца Шернияза, одного из участников восстания, сложить обличительную песнь о нем и выслушивает эту песнь до конца.

Другое дело, что в связи с исторической трансформацией прежних родовых ценностей и дальнейшей их девальвацией социальная природа этой культурной оппозиции к началу ХІХ стала иной, что красноречиво подтверждает поэзия Махамбета Утемисова, направленная безжалостным своим острием против хана Джангира. И это уже иной тип социальных отношений и иной тип певца. Поэтому сатирическое описание Асаном Кайгы правителя аз-Жанибека (XV век) и гневная инвектива Махамбета (XIX век) сильно разнятся между собой, выступая ярким показателем и эволюции, и истории оппозиции в казахском кочевом обществе. И. понятно, что мудрец Асан Кайгы не стоит и, в силу разных объективных причин и условий, не может стоять в такой крайней радикальной оппозиции к хану, как Махамбет. И в смысле критики, сколь она не была бы суровой, даже беспощадной, он далеко не ушел от древнетюркского певца Йоллыг-тегина, критикующего современных ему каганов, приводя им в пример «великих первых каганов» тюркской национальной истории.

Срединным звеном этой эволюции и оппозиции, представляется героическая поэзия Жиембета, певца XVII века. Это более позднее, по сравнению с Асаном, и более острое развитие взаимоотношений певца и власти. Личная обида, гнев, гордость, демонстрация перед ханом и народом своей исторической роли, своих достоинств, открытое противопоставление себя хану составляют основу его поэзии, которая, несмотря на высокий эмоциональный накал, остается в традициях героической эстетики могучим средством воздействия на массы. Уже в его поэзии мы наблюдаем деструктивные начала по отношению к ханской власти и государству:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 1. Әмірің қатты Есім хан…Әмірің қатты Есім хан, **Б**үлік салып бұйырдың, **Б**асын бер деп батырдың, Қанын ішіп қанбаққа, Жанын отқа салмаққа. Атадан жалғыз мен емес, Хан ие, ісің жол емес, Жолбарыстай Жолымбет Құрбандыққа қол емес… | 2. Еңсегей бойлы Ер Есім**Менің**менен ханым ойнаспа, **Менім** ерлігімді *сұрасаң,* Жолбарыс пенен аюдай, Өрлігімді *сұрасаң,* Жылқыдығы асау тайыңдай, Зорлығымды *сұрасаң,* Бекіре менен жайындай, Періктігімді *сұрасаң,* Қарағай менен қайыңдай… | 3.  Қол-аяғым бұғауда…Қол-аяғым бұғауда, Тарылды байтақ кең жерім! Арманда болып барамын, **Қ**оштасуға аял жоқ, **Қ**алқаман, Шолан ерлерім! Қайрылып, қадам басарға Күн болар ма мен сорға, Өзен, Арал жерлерім?! Қиядан қолды көрсеткенТөбеңе шығар күн бар ма, Жотасы биік Дендерім?! Қайрымсыз болған хандарға Тиер ме екен бір күні Жолбарыстай шеңгелім!.. |

Но выступает ли перед нами *поэт*? Да, тут перед нами вполне поэтическая речь. И это та стихотворная речь, с традиционными образами, постоянными эпитетами, сравнениями, гиперболами, метафорами, устойчивыми оборотами, четкой композицией, солярной структурой и той яркой афористичностью, которой восхищались русские и европейские ориенталисты, писавшие «вся степь поет». И, конечно, перед нами – страстный оратор. Свободно и смело, в стихах, выражает он свое личное (гневное и непримиримое) отношение к хану, ко времени, к конкретному случившемуся событию. Как эпик, он воспевает свои героические доблести, свои заслуги перед ханом и народом. Как лирик, отъезжая в ссылку, он прощается с родными местами, исполняя *қоштасу,* традиционную песнь прощания. Но нигде и никогда не говорит и не осознает этот лирик *исключительность* поэзии как вполне *самостоятельного искусства* и себя *как художника*! Будучи интеллектуальным плодом той «идеальной» музыкально-словесной почвы, он лишь использует, хотя и с потрясающим мастерством, поэтическое слово в качестве традиционного и эффективного средства воздействия на массы, как способ собственной защиты. Он, как всякий кочевник-певец, сколь бы не был талантлив и гениален, не нуждается в каком-либо отвлечении, теоретизировании. И ему, наверное, было бы странным представить, что в Европе и в Азии поэтическое искусство имеет совсем *другую* функцию, другие формы изложения и другое социальное назначение. Но и европейскому сознанию было удивительно, что «вся степь поет» (Г.Н. Потанин), что кочевники живут в *идеальной* музыкально-поэтической *среде* (Ф. Ницше), в мире все еще мифологических, эпических, исторических и музыкально-поэтических образов как в особой эстетической реальности, что для живущих в ней она есть *образ жизни*, ее метафизический смысл, то есть *проживание в искусстве*.

Несмотря на могучую лирическую взволнованность, на ярко выраженное личностное начало, на то существенное обстоятельство, что этот лиро-эпический певец, Жиембет, уже утверждает свое собственное «я!», он еще не поднимается и не в силах подняться до осознания своей *художественно-эстетической* роли в обществе. Во всей полноте здесь все еще предстают перед слушателем эпическая история и идущая из глубин мифа и обрядового ритуала организация текста. Все еще крепка в родовой культуре нерасчлененность поэтических и общественных функций, постепенно и неуклонно уступая место индивидуальному началу, субъективному художнику.

Сравним Жиембета, певца XVII века, с ранними жырау. Исследователь А. Кодар обратил как-то свое внимание на то важное обстоятельство, что Казтуган, певец XV века, ни в одном из своих «лирических» произведений не упоминает «я», «мой», «меня». В знаменитой «Хвалебной песне» он говорит о себе, своих предках, своем родном кочевье всегда только от третьего лица. Это наводит на мысль о том, насколько сильно еще в это время эпическое и коллективно-бессознательное начало в творчестве этого талантливейшего лирика и одновременно эпического певца.    Этот принцип невключенности «я» и «меня» в поэтический контекст мы усматриваем и в поэтическом мире Асана Кайгы, где только в одном из девяти, дошедших до нашего времени, толгау («Ай, хан, мен айтпасам білмейсің…»), мы «слышим» его. Но, исполняя функции духовного вождя и учителя народа, Асан Кайгы всегда выражает коллективную точку зрения на проблемы, стоящие перед ханом и ханским советом. Это – коллективное мнение, несмотря на форму его субъективного самовыражения:

|  |  |
| --- | --- |
| **Асан Қайғы, XV в.**…Ай, Жәнібек, ойласаң, Қилы, қилы заман болмай ма, Суда жүрген ақ шортан Қарағай басын шалмай ма, Мұны неге білмейсің!? Хош-аман бол, Жәнібек, Енді *мені* көрмейсің! |  |

И действительно. Даже, если певец в отчаянии заявляет хану о своей обиде, о своем уходе от него, то и здесь, выступая в роли учителя и общественного деятеля (но никак художника слова), он мыслит эпически и исторически, масштабно, не лирически и не эстетически. Он носитель и выразитель коллективной пользы и коллективного значения, высока его общественную роль в кочевом коллективе, высока и ценность каждого его поэтического высказывания как средства воспитания, управления и воздействия на хана и народ. Но нельзя сказать, что речетатив стал сразу и единственным средством устного поэтического высказывания. Организация художественного мира и художественного текста устного героического певца XV-XVIII века еще долго функционировала в своей синкретической и изначальной целостности как музыкально-поэтическая система. Как особая форма искусства кочевников оно еще пользовалось всеми традиционными средствами и приемами устно-стилевой и музыкальной техники, «формульной грамматики», являясь органической частью души, ментальной сущностью, единственным образом жизни певца, без чего она теряет всякий смысл и самые прочные основания в мире. С детства он живет в такой, абсолютно певческой и музыкальной, среде. Незаметно для себя, в процессе слушания, запоминания, многократного исполнения, он ежедневно постигает законы и тонкости музыкально-поэтического мастерства, весь погруженный в этот мир музыки, слова, мифа, эпоса, истории, где нет ничего, кроме музыки и слова, и их филигранной формы, где, кроме народной оценки его таланта нет более ничего, чтобы так благотворно воздействовало бы на его душу.

*Выводы:*

1. Основным отправным признаком для характеристики культурно-исторической эпохи и специфики художественного мышления жырау XV-XVIII веков следует признать признак*всеобщей переходности*: от музыкально-словесного исполнения жырау к речетативу (от песни к устной литературе); от объективных эпических жанров – к лиро-эпосу, к субъективному лирическому переживанию, а далее – к субъективному индивидуальному началу, индивидуальному творчеству. Исторически же эта всеобщая *переходность* отмечается тем, что именно в этот период начинается процесс консолидация тюркских племен, и на руинах Золотой Орды возникают новые государственные образования. Вчерашний духовный вождь племени теперь исполняет не только функции ханского наставника, руководителя ханского совета, но и функции общественного и государственного деятеля, и законодателя, и дипломата, и полководца и в связи с расширением его социальных функций меняется его этика и эстетика;

2. Несмотря на то, что с началом проникновения в степь усилился процесс демифологизации, культ аруаха (первопредка) был в XV-XVIII вв. еще довольно устойчив. Жанры устного поэтического высказывания героического певца, вчерашнего ритуального посредника и духовного вождя племени, вся его поэтическая система все еще носили эпико-исторический характер. Такой принцип *объективации* лирического начала, подчинение своих личных интересов интересам общественным, были наследием древней меритократии (власти «знающих») как власти духовной, учительской, нравственной, действенной. Отсюда и сама природа жанра высказывания, которая в силу принципа *общей переходности* и именуется лиро-эпической. Она связана, прежде всего, с традиционной спецификой мышления героического певца, духовного учителя, «знающего», стоящего на стыке двух миров.

3. В связи с явлением всеобщей *переходности* изменяется и сам социальный статус певца, расширяются его общественные функции: вчерашний вождь становится общественным и государственным деятелем. Древняя музыкально-словесная форма уже не отвечает художественным принципам нового осмысления, освоения и творческой интерпретации социально-исторической действительности. Наиболее действенной и актуальной поэтической формой организации художественного мира и основным индикатором той *всеобщей переходности* в поэтическом искусстве становится речетатив. А именно в XV веке слово постепенно выходит на первое место, начиная отдаляться от музыки, и певец «превращается» в поэта. Признаки такого перехода еще не столь заметны, но *речетатив* уже выступает как особое самостоятельное эстетическое явление, вызванное потребностью объяснения исторически и социально усложнившейся многомерной действительности кочевников.

4. Даже учитывая сильное лирическое начало (чувство негодования, личное отношение певца к объекту своей критики, личную оценку событий), мы все еще не признаем за ним *чистого* субъективного лирика.Это еще та *переходная стадия*, когда певец сильно связан с племенным коллективом, когда внешне мало что ещеизменилось в способе эстетического отношения жырау к действительности: эпико-историческое мышление, протест от имени и во имя племенного коллектива: «исправление» хана, учительство народа, меритократия и все те же традиционные технические приемы;

5. Художественные миры героических певцов формировались в глубокой древности, поэтому даже в XV-XVIII веках они все еще зиждились на эпических основаниях, используя и формально-стилевые компоненты, изначально восходящие к погребальному ритуалу, оде, к культу предков и к более древним солярно-мифологическим основаниям – к культу солнца.  Идеологическую основу и интеллектуальное содержание древнего текста и обряда составлял миф (представление о духах предков), ставший племенной мифологией, и древний жанр восхваления предка стал основным источником других жанров: жоқтау, мақтау, арнау и т.д;

**6**. Исходя из солярного понимания текста, мы выводим все формально-стилевые компоненты, все многообразные виды повторов из одного источника – древнего солярного мифа, обряда и ритуала. Различные виды повтора, начиная с элементарных, звуковых (фоносемантический уровень) и заканчивая повторами наиболее широкой значимости (целыми тирадами, эпико-национальными и мировыми «общими местами», или loci communes, вплоть до «бродячих сюжетов») – основная и неисчерпаемая база для жанровых форм и стилей, используемых певцом. 7. Анафорическое начало древнетюркских памятников и текстов поэзии жырау XV-XVIII веков также дает представление об изначальной *ориентальности* тюркского текста и мышления (направленности их к восточной стороне, вправо). 8. Имея регулярный повтор, глагольная рифма в системе моноримной организации текста есть наиболее распространенное художественно-стилевое средство организации «движения» мира и текста героического певца.

**4.2. Организация художественного мира и текста: искусство построения**

Итак, мы решили вопрос о специфике художественного мышления героического певца, так необходимого нам для уяснения основных вопросов, связанных с организацией художественного мира и художественного текста в традиции жырау XV-XVIII веков. Искусство построения художественного текста (композиция) и искусство исполнения (собственно функция) есть самая сущность этого устного исполнителя и его реальная профессиональная значимость в глазах кочевнического средневекового коллектива.

Вполне ясно, что степной певец формируется как художник слова в особых эстетических условиях, понимаемых нами как «идеальная почва искусства» (Ф. Ницше), что его эпический мир и его эпический текст сорганизованы *изначально*, и ему предстоит лишь мастерски и на достойном уровне смоделировать и исполнить новую песнь. Другое дело городской тюркский художник, например, эпохи классического расцвета арабского средневековья на Великом Шелковом пути. Тюркская поэзия явление целостное, но неоднозначное. В разные периоды своего исторического развития, в разных регионах и, соответственно, в разных социально-исторических условиях она уже не раз заявляла о себе своими самобытными авторами, выдающимися произведениями. Вопрос лишь в том, что действительно еще слабо изучена, например, органическая связь между кочевой устной традицией, в лице ее выдающихся представителей, и городской культурой с ее всемирно известными именами. Это духовная культура тюркского средневекового города IX-XV веков, времени расцвета тюркоязычной и арабо-персидской классической поэтической традиции. Один из первых авторов этого времени так писал:

Паслось мое слово оленем нагорным,

Но я приручил его, сделал покорным…

Это был автор первой тюркской назидательно-дидактической поэмы «Кудатку билик» («Наука о счастье») Юсуф Баласагуни.

Ценителям тюркской культуры вполне ясно значение этой книги. О ней написано много исследований. Памятник такого высокого национального значения и энциклопедического содержания, безусловно, стал продуктом плодотворных творческих контактно-типологических связей между различными народами и культурами, показателем развития тюркского литературного языка и художественного мышления. Автор этого бессмертного произведения с полным осознанием говорит о своей *исторической* заслуге в формировании поэтического языка и искусства.   Примерно так, но много позже скажет о роли ученого и мыслителя выдающийся певец кочевья XVIII века, Бухар жырау:

Әлімнің хаты өлмейді,

Жақсының аты өлмейді.

Все бренно, все изменяется, уходит, исчезает, разрушается, умирает, но остаются только письмена знающего и только имя достойного в этом бесконечном потоке изменений и бесконечных разрушений.

Несомненно, перед нами две разные традиции: городская и кочевническая. Об особенностях тюркской поэтической культуры города, его литературном языке и его нормах писали подробно Э. Наджип, И.В. Стеблева и другие исследователи. Из этих работ нам хорошо известно, что средневековый поэт был знаком с арабо-персидской поэтической культурой, знал и применял в своем поэтическом искусстве основные формы и приемы поэтики, в соответствии с общим стилем и потребностями эпохи. Иной подход к изучению и осмыслению организации поэтического текста требует устный текст, и именно тюркский (казахский) устный текст. Внешнее и внутреннее единство, форма и содержание, методология художественного видения объективного мира классического городского певца значительно отличаются от устно-стилевой техники и поэтической практики жырау XV-XVIII веков.

Несмотря на художественную значимость, оригинальность идей, на высокий просветительский гуманизм самого раннего в письменной истории тюрок дидактического произведения «Благогдатного счастья», при анализе его жанровой системы, особенностей композиции, функционального и художественного назначения, исследователи неизбежно выходят на внешнее, контактное поле влияний и освоения различных культур, как-то: жанр *месневи*, размер *мутакариб* или поэма, ориентированная на популяризацию исламских духовных ценностей и т.д.

Напротив, при анализе особенностей устного текста, мы исследуем генезис и архаическую семантику тюркских форм, традиционную специфику и функции средств выразительности и изобразительности. Нас, прежде всего, заинтересует *изначальная* структура поэтического мышления кочевника, *начальные основания* системы художественного мира и художественного текста, формирующие его национальное своеобразие. Как организует свой поэтический текст устный героический певец? Какое функциональное значение имеют в этой организации средства художественной изобразительности и выразительности, и формально-стилевые компоненты текста?

И даже, если мы подойдем к этой проблеме только с точки зрения специфики и функций только одной художественно-определительной системы (происхождение, сущность, признаки, функции сравнения, эпитета, метафоры, гиперболы и т.д.), то и здесь мы не обойдем *начальных*, мифо-ритуальных и обрядовых оснований, ее генезиса, как это показано нами в «Поэтической системе…». Потому что в организации поэтического текста устного героического певца участвует многовековая стилевая техника, смыкающаяся в своей *изначальности* с мифом, обрядом, ритуалом – важнейшими основаниями всякой культуры и любого национального текста.

Рассмотрим хвалебную песнь «Мадақ жыры» героического певца XV века Казтугана:

|  |  |
| --- | --- |
| 1   Бұдырайған екі шекелі, 2   Мұздай үлкен көбелі, 3   Қары ұнымы сұлтандайын жүрісті, 4   Адырнасы шайы жібек оққа кірісті, 5   Айдаса қойдың көсемі, 6   Сөйлесе қызыл тілдің шешені, 7   Ұстаса қашағанның ұзын құрығы, 8   Қалайылаған қасты орданың сырығы, 9   Билер отты би соңы, 10 Би ұлының кенжесі, 11 Буыршының бұта шайнар азуы, 12 Бидайықтың көл жайқаған жалғызы, 13 Бұлұт болған айды ашқан, 14 Мұнар болған күнді ашқан, 15 Мұсылман мен кәуірдің 16 Арасын өтіп бұзып дінді ашқан 17 Сүйінішұлы Қазтуған!!! | 1   С двумя округлыми висками, 2 В большой, холодной, как лед, броне, 3 С величественной походкой султана, 4 С тетивой для стрел с нежным пухом, 5 Предводитель овечьего стада, 6 В собрании – красноречивый оратор, 7 Длинный курук для отбившихся от стада 8 Опора могучей орды, 9 Последний бий из биев, 10 Сам баловень бийского сына, 11 Клык молодого буры, дробящий ветвь, 12 Пустельга, властительница озер, 13 Открывший луну в тучах, 14 Открывший солнце в мареве, 15 Среди неверных и мусульман 16 Открывший веру, 17 Казтуган, сын Суюниша!!! |

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

Всякий устный поэтический текст, потому как отличается своим внутренним содержанием и внешней формой, то имеет и свою организацию. Он также отличается от других текстов присущими лишь ему признаками: в содержании, в форме, в композиции, а также – своим функциональным назначением и жанровой спецификой. Все эти признаки сложились исторически, и чтобы иметь более объективное представление о таком эстетическом феномене, каковым представляется организация художественного мира и художественного текста героического певца XV-XVIII веков, нужно сказать основное.

Жырау XV-XVIII веков, как показал Е.Д. Турсунов, имеют общие с акынами древние ритуальные истоки, к указанному времени в силу явления всеобщей *переходности* они становятся доминирующим явлением в казахской устной поэтической культуре. Об этом явлении говорит и М. Магауин, все же справедливо считая жырау *древним типом акына*. Такое понимание исследователей исходит из первоначального состояния устной поэтической культуры, времени, когда «фольклор знали все». Героических певцов XV-XVIII веков отличает высокий социальный статус (советники при хане и руководители ханских советов)и, соответственно, новые социальные и государственные функции. С расширением функций в период этнополитической консолидации, образования народности и государственности, в их творчестве намечается переход от музыкально-словесного искусства к чисто поэтическому, словесно-художественному. Так получает свое развитие и речетатив, основное назначение которого, уйдя от музыки, сделать (словесный) поэтический смысл ясным, доступным и понятным, подробным. В устной поэзии жырау XV-XVIII веков начинает все более заявлять о себе и *индивидуально-поэтическое* начало: мы уже хорошо знаем первых авторов, их поэтику и стилистику, их художественный принцип осмысления действительности. Этот наиважнейший признак *общей переходности* свидетельствует о начале формирования собственно профессиональной *авторской* литературы.

Необходимо сказать и *о* самой *поэтической системе*, отличающей уже не только каждый, известный нам, тип носителя поэтической традиции друг от друга, но изобразительный стиль и поэтику собственно каждого жырау, несмотря на обилие традиционных средств устно-стилевой техники. В условиях повсеместно господствующей в кочевье музыкально-поэтической культуры и устной техники традиционные поэтические формы составляют своеобразный «результат», «продукт» формульной грамматики, или питательный и строительный материал, для другого поэтического текста.

Мгновенное рождение какого-либо поэтического произведения из уст певца зависит как от мастерского владения им приемами и средствами устно-стилевой техники исполнения, от собственного поэтического таланта.   Особый корпус устно-стилевой техники певца XV-XVIII века составляют формально-стилевые элементы, организующие внешний каркас поэтического текста, его архитектонику (композицию): анафора, эпифора с ее разновидностями: моноримом, редифом, глагольной рифмой и т.д., и играющие роль звукового повтора. На разных уровнях текста они формируют и звуковые художественные образы, выразительность мотива, идеи, темы (которая в письменном тексте выступает как *изобразительный* синтаксис).  С древнейших времен эти звуковые повторы оттачивали слуховое восприятие и визуальное воображение кочевника, основными искусствами которого и были лишь слово и музыка, техника исполнения которых вполне заменяла живопись, архитектуру, скульптуру и другие пластические виды искусств, хорошо известные Европе.

Возьмем для нашего рассмотрения анафору, раскроем ее роль в организации художественного мира и художественного текста поэзии жырау.

Анафорическая система, как мы показали в других наших статьях, имеет важнейшее значение, когда идет речь о семантике и структуре тюркского эпического стиха. Будучи его древнейшим и изначальным звуковым элементом, она своим происхождением восходит к древнетюркскому аллитерированному стиху, а от него – еще к более древним звуковым ритуальным повторам, и, в конечном своем итоге – к погребальному, а затем – солярному мифу, обряду и ритуалу. А в архитектонике тюркского текста она графически, своей вертикалью, и, как мы говорили выше, в силу своей изначальной *ориентальности*, воспроизводит модель солярного мифа и ритуала, намечая пути для их вполне возможной реконструкции. Помимо известных признаков анафоры – *орнаментальности* и *ориентальности*, мы обнаруживаем ее способность в организации художественного мира и текста героического певца. Анафорическая система «выстраивает» также тематические блоки и интонационно-синтаксические ряды, способствующие большей изобразительности, выразительности и архитектонике (композиции) художественной формы.

Рассмотрим анафорическую структуру в тексте:

**Фрагмент жанра коштасу (прощания) Казтугана, певца XV века:**

|  |  |
| --- | --- |
| **Оригинал:**1. Алаң да алаң, алаң жұрт, 2. Ақала ордам қонған жұрт, 3. Атамыз біздің бұ Сүйініш 4. Күйеу болып барған жұрт, 5. Анамыз біздің Бозтуған 6. Келіншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. Кіндігімді кескен жұрт, 9. Кір-қонымды жуған жұрт, 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып, 12. Жанға сақтау болған жұрт. | **Подстрочный перевод:**Кочевья, кочевья, кочевья родины Родины, когда-то осевшей здесь Белой орды, Родины, где наш предок Суюниш Женихом приходил, Родины, куда наша мать Бозтуган Невесткой ступала, Родины, родившей батыра Казтугана, ростом с вороненка, Родины, срезавшей мне пуповину, Родины, обстиравшей мое белье, Изогнувшей лук из сосны, Набившей мне колчан стрелами с желтым охвостьем, Родины, спасавшей меня.  |

**Разбор анафорической системы коштасу-прощания Казтугана, XV век:**

|  |  |
| --- | --- |
| 1.**Алаң**да **алаң**, **алаң**жұрт, 2. **А**қала ордам қонған жұрт, 3. **А**тамыз біздің бұ Сүйініш 4. *К*үйеу болып барған жұрт, 5. **А**намыз біздің Бозтуған  | 1. Нами выделена тема №1 со звуковой скрепой-зачином **А – тема родины** 2. *К* – обозначен переход к теме №2, семейной  |
| *6. К*еліншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. *К*індігімді кескен жұрт, 9. *К*ір-қонымды жуған жұрт,  | 2. Нами выделена тема №2 со звуковой скрепой-зачином *К*–**семейная тема** 3. Қ– обозначен переходктеме №3, личной |
| 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  | 4. Нами выделена тема №3 со звуковой скрепой-зачином Қ – **личная тема**  |
| 12. Ж а н ғ а с а қ т а у б о л ғ а н ж ұ р т. | 5. Основная заключительная мысль отмечена отсутствием анафорической скрепы  |

Песня-қоштасу «Алаң да алаң, алаң жұрт…» («Прощание с Едилем») создано певцом Казтуганом в связи с откочевкой его племен с родных берегов Едиля (Волги) и вхождения их в состав Казахского ханства. Так пишет М. Магауин.

Основная тема этого лирического фрагмента – прощание с родной землей, воспоминания об истории родного племени, о своей семье, родителях, о своей героической юности.

Какую функциональную роль играет здесь тюркская анафора?

В зачине этой лирической песни слушатель не может не уловить звуковых повторов, основанных на принципе ассонанса – *а-а-а-а*. Это первый, фоно-семантический, уровень текста. Слушатель воспринимает его органически, целостно, как мелодию (ритмику) или вместе с мелодией (в сопровождении инструмента), а современный читатель легко может усмотреть эту звуковую систему как по вертикали, так и по горизонтали:

**Алаң** да **алаң**, **алаң** жұрт, **А**қала ордам қонған жұрт, **А**тамыз біздің бұ Сүйініш Күйеу болып барған жұрт…

Тематическая анафорическая скрепа, или звуковой блок с подбором **А,** охватывает в самом начале песни три первых стиха, заостряя внимание слушателя на первой теме: теме *родины*. Здесь концепт «родина» включает в свою содержательно-смысловую сферу родные кочевья (**Алаң** да **алаң**, **алаң** жұрт…), историю родной земли (**А**қала ордам қонған жұрт…), и образ ее правителя, вождя и первопредка Суюниша (**А**тамыз біздің бұ Сүйініш…). Вот общая картина родины:

**Алаң** да **алаң**, **алаң** жұрт… – кочевья, кочевья, кочевья родины **А**қала ордам қонған жұрт… – родины, когда-то осевшей здесь Белой Орды **А**тамыз біздің бұ Сүйініш... – родины, куда наш предок Суюниш Күйеу болып барған жұрт… – женихом приходил…

Как мы убедились, по вертикали этот звуковой анафорический ряд с подбором **А** раскрывает одну тему, тему *единства* родного племени с ее основателем.

Само слово **алаң** обозначает степь, степное пространство, широкое место. В сочетании со словом **жұрт** (кочевье, стоянка, род, народ) находит в тексте свое полное отражение в виде целостной картины родного кочевья.

С другой стороны, многократный повтор слова **алаң** на слух воссоздает ритм движущегося кочевья: **алаң** да **алаң**, **алаң** жұрт… – кочевой, кочевой, кочевой народ…: U- (-) U- U- - Здесь анафора способствует созданию звукового образа движущегося кочевья с одной стороны, то есть на *слух*, и его *зрительный*, графический *образ* (визуальное воображение) – с другой. Анафора здесь воспроизводит детали и образ (фрейм), поэтому необходимо «слышать» текст и «видеть» его скрытые образы. И нет здесь ничего особенного, потому что перед нами текст *устный*, ориентированный на «слушателя». Здесь, помимо внешнего описания и изображения предметного мира, певец использует и звуковой повтор слова *алаң*: *алаң* да *алаң*, *алаң* жұрт.., создавая ритмически образ движущегося кочевья. Такую технику художественной изобразительности можно назвать «скрытой» техникой. И это типичный пример. Анализ поэтической системы показал, что подобной «скрытой техникой» обладают все жырау XV-XVIII веков. И основную роль в этой художественной изобразительности играют как анафора, так и, безусловно, синтаксический повтор, или художественный ритм:

**Доспамбет жырау, XVI век:**

Тоғай, тоғай, тоғай су…

В этом примере слушатель «видит» лес, **тоғай**. Он «видит» также много лесов, протянувшееся вдаль горизонтальное лесное пространство. Такой образ леса воссоздан благодаря троекратному повторению слова: лес (**тоғай, тоғай, тоғай...)**… Но образ леса в песне получает свою полноту в единстве с другим образом, образом воды: *су*. Оба этих образа – *лес* и *вода* – в своей совокупности дают слушателю целостное представление о времени года (весне), и, благодаря изобразительному повтору, – о широком и безграничном весеннем половодье в описываемом лесу. В конечном пункте перед слушателем во всей могучей полноте изображается лес во время большого весеннего половодья. Как видим, всего только два слова: *тоғай* и *су* – участвуют в организации времени года (*весна*) и места события (*лес*). Образ большого половодья создается также изобразительным синтаксическим ритмическим повтором *тоғай, тоғай, тоғай су…*Благодаря ему слушатель в первую очередь видит тянущиеся друг за другом лесные пространства, сплошь залитые весенним половодьем. Ритмика воссоздает и размеренное покачивание: *тоғай, тоғай, тоғай су*: U- U- U- -. Именно так возникает образ движения всадника или кочевья. Это тоже «скрытая» картинка, фрейм, как в выше приведенном первом примере, у Казтугана жырау.

Приведем различные примеры подобной «скрытой техники»:

**1. Асан Кайгы:**

Елбең-елбең жүгірген…

Слушатель ловит этот ритм быстро скачущих всадников, видит их *покачивающимися* (елбең-елбең...);

**2. Шалкииз:**

Ор, ор коян, ор коян…

Дословно: русак, заяц-русак, заяц-русак.

Под образом зайца-русака певец вывел какого-то человека, суетливого, неопытного и невнимательного человека.

С другой стороны живая и бодрая ритмика воспроизводит и образ прыгающего зайца: *ор, ор қоян, ор қоян*. И здесь огромное значение имеет еще и цвет – *рыжий*, то есть яркий. Эта яркая характеристика цвета есть предупреждение, назидание беспечному человеку об опасности;

**3. Жиембет:**

Жел, жел есер, жел есер…

Дословно: *ветер, ветер веет, ветер веет*. Часто встречающийся в поэтической практике жырау традиционный образ времени, под которым видим обрах и неизбежных изменений. Особенность примера в том, что певец изобразил не только ветер, но его движение, его могучую ветровую массу, воздушный поток. Такой образ могучей ветровой массы возник благодаря троекратному повтору слова *жел*. Эта масса движется, усиливается, наплывает волнами.

Таких картин и таких «скрытых» приемов техники изобразительности много. И встречаются они в устной практике всех жырау. Это говорит о *закономерности* для поэзии такой изобразительной техники, свидетельствуя о многослойности, символичности и архаичности их поэтических форм. После таких примеров и выводов вновь вернемся к песне прощания Казтугана. Казтуган жырау – непревзойденный кочевой устный художник. Его красочные изобразительные и выразительные образы полны звуков и ритмов: шумов природы, кочевья. И если «услышать» этот қоштасу как образ движущегося кочевья, то мы услышим и металлический звон: то ли колокольчик, то ли оружие, то ли еще какой-либо предмет: *ған, ған, ған, ған-ған, ған, ған...*

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Алаң да алаң, алаң жұрт, 2. Ақала ордам қонған жұрт, 3. Атамыз біздің бұ Сүйініш 4. Күйеу болып барған жұрт, 5. Анамыз біздің Бозтуған 6. Келіншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. Кіндігімді кескен жұрт, 9. Кір-қонымды жуған жұрт, 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,12. Жанға сақтау болған жұрт. | - қонған (*ған*) - барған (*ған*) Бозтуған (*ған*) - Қазтуған батыр туған (*ған – ған*)  жуған (*ған*)- болған (*ған*)  |

Подобные звуковые художественные образы значительно обогащают идейно-тематическое содержание произведения и эмоционально-психологическое состояние лирического героя, а именно, как мы увидим ниже, – способствуют созданию состояния грусти, печали, тревоги: *ған, ған, ған, ған-ған, ған, ған...* Этим печальным отзвуком тревоги, душевной смуты, ощущения разлада и неизвестности проникнуты и первые строки: **Алаң да алаң, алаң жұрт**.

Троекратный повтор слова «*алаң*» по горизонтали, способствует усилению, концентрации горестного душевного состояния: *алаңдау* – беспокоиться, переживать. И посредством этого приема усиления раскрывается внутреннее психологическое состояние лирического героя. Итак, в сочетании с вертикальной анафорической структурой, мы получаем первый целостный художественный кадр, в котором совмещены: 1. образ родины с историей родного племени и его основателя Суюниша; 2. образ открывающихся друг за другом степных пространств, создающих иллюзию движения кочевника, поход; 3. образ лирического героя, его внутренний мир, печаль, вызванную расставанием с родными местами.

Но тематическая анафорическая скрепа, или звуковой блок с подбором **А,** еще не исчерпал себя, не раскрыл еще до конца свои организующие многообразные функции: анафора получает свое дальнейшее развитие, продолжая тему родины. И здесь нельзя не заметить перехода от общей *темы родины* – к *семейной теме*, где семья становится малым структурным элементом одной большой и общей родины, как и эта анафорическая скрепа А – одной общей анафорической системы:

|  |  |
| --- | --- |
| **А**лаң да алаң, алаң жұрт, **А**қала ордам қонған жұрт, **А**тамыз біздің бұ Сүйініш Күйеу болып барған жұрт, **А**намыз біздің Бозтуған Келіншек болып түскен жұрт… | --Атамыз (наш предок), отец певца Казтугана- женихом приходил… Анамыз (наша мать), Бозтуган, мать певца Казтугана - невесткой ступила |

Чем интересен этот переход? Тема родины и семейная тема обретают здесь свое и идейное, и композиционное, и фактическое (фонетическое) созвучие. И тут семейная тема становится как бы общественно-семейной, то есть уже претендует на эпико-историческое значение. Автор показывает, что во главе истории Белой Орды, во главе его родного племени стоит его собственный отец, что его родители (отец и мать) составляют основу как его рода, так и одной большой родины. Вот почему лексемы *отец* (атамыз)и *мать* (анамыз) анафорически соотносятся в тексте с этой большой и общей темой родины.

Но и здесь семейная тема не останавливает своего развития. Переплетаясь с тематической анафорической скрепой (звуковым подбором **К**), эта тема охватывает 4, 6, 8 и 9 стихи. Здесь заостряется внимание слушателя на второй теме: теме лично-семейной: отец лирического повествователя, Суюниш, «здесь, на этой родине, женихом ступал», а мать, Бозтуган, «сюда, на эту родину, невесткой пришла». А далее и анафорически, и композиционно мы видим переход от лично-семейной темы к теме собственно-личной: тема рождения самого Казтугана, пестование его, описание его героической юности и молодости:

|  |  |
| --- | --- |
| *6. К*еліншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. *К*індігімді кескен жұрт, 9. *К*ір-қонымды жуған жұрт,  | Нами выделена тема №2 со звуковой скрепой-зачином *К*–**семейная тема,** с общественным и личным значением; Қ **–** обозначен переход ктеме №3, личной |
| 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  | Нами выделена тема №3 со звуковой скрепой-зачином Қ – **личная тема**  |

Посмотрим, как тематическая анафорическая скрепа, или звуковой блок с подбором **К** (лично-семейная тема) переплетается уже со следующей анафорической скрепой, звуковым блоком с подбором **Қ**, и как тут уже вступает в права *личная тема* певца, лирического героя, описываются его героическая юность и тревожная молодость, и то время, когда родина спасала и укрывала его:

|  |  |
| --- | --- |
| 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. *К*індігімді кескен жұрт, 9. *К*ір-қонымды жуған жұрт, 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  | 3. Нами выделена тема №3 со звуковой скрепой-зачином Қ – **личная тема**  |
| 12. **Жанға сақтау болған жұрт.** | 4. Основная, заключительная, мысль қоштасу отмечается отсутствием анафоры, «выбиванием» из общей анафорической системы.  |

Заключительная часть лирического фрагмента внешне никак не выделена анафорически, как это мы видели во всех предыдущих примерах. Но именно это невыделение слушатель воспринимает острее всего, как здесь происходит «выбивание из формы», нарушение.

Такое «нарушение» звукового порядка как раз и является формой заострения основной мысли: родина – спасительница и охранительница, на этой родине ты провел свою молодость и юность, здесь жили твои отец и мать, здесь начиналась твоя величественная история, и теперь ты расстаешься со всем этим навсегда. Вот оно и «выбивание» из общего ряда.    Такой прием анафорического «нарушения», имеющего идейно-композиционное значение, мы видим у многих жырау XV-XVIII веков. Он имеет важное как смысловое, так и структурно-организационное значение, являясь ценным художественно-эстетическим достоянием многовековой богатой эпической культуры жырау. Приведем лишь два примера:

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Доспамбет жырау, XVI.  Қалаға қаблан жаулар тигей ме…**Қ**алаға қабылан жаулар тигей ме, **Қ**абырғадандұспан жалдап жүргей ме, **Қ**атарланып, қарланып, **Қ**айран ер қарт күреңге мінгей ме! **Қ**абырғадан қараған *Достым менен дұспаным: «Апырым, ер Доспамбет» дегей ме!..* | **2. Марғасқа жырау XVII «Қатағанның хан Тұрсын»**Хан емессің, қасқырсың, Қара албасты басқырсың, **А**лтын тақта жатсаң да **А**жалы жеткен пақырсың! **Е**ңсегей бойлы Ер Есім Есігінде келіп тұр: *Алғалы тұр жаныңды, Шашқалы тұр қаныңды!* |
| 1. Курсивом выделено «нарушение» анафорической системы. Анафорическая невыделенность как заключительная мысль произведения. | 2. Курсивом выделено «нарушение» анафорической системы. Анафорическая невыделенность как заключительная мысль произведения. |

Мы рассмотрели функцию тематической анафоры, ее организующую, композиционную и стилеобразующую роль в лиро-эпическом тексте жырау XV-XVIII веков. Анафора, как техническое «строительное» средство, по своей природе представляется нам древнейшей формой тюркского стиха, совместно с другими видами инструментовки, структурирующей художественный текст и художественный мир жырау. Ее следует изучать на внешнем, визуальном, графическом (аудиальном, или слуховом) и на внутреннем, сакрально-символическом и мифологическом планах. Она обращает поиск исследователя к изначальному миропорядку, солярному обряду и ритуалу. Исходя из своей изначальной *ориентальной* природы, она семантически воспроизводит *правую сторону* текста и мира, то есть *солнечную* сторону и отражает эту семантику и *структуру.*

Но одной только анафорой, как бы мы не раскрывали ее многообразные функциональные свойства и признаки, при изучении организации художественного мира и художественного текста нам не обойтись.

Организация устного поэтического текста, как это мы показали выше, зависит от мастерского владения многообразными приемами и способами устной стилевой техники, выработанной в процессе многовековой практики предтечами героических певцов.

Среди огромного корпуса технических средств формульной грамматики важное место занимают различные виды повторов, формулы, как изобразительные, так и выразительные, разнообразные формально-стилевые компоненты. И для целостного и объективного осмысления жанра и стиля такого жанра, как қоштасу «Прощание с Едилем» Казтугана, нам оказалось не достаточно рассмотреть только его анафорического систему.

Организация художественного мира и текста подобного жанра – дело не только техники, но показатель высокого художественного мастерства. Ведь, если исходить из классического понимания, что «сюжетом лирического стихотворения является чувство художника» (А. Жовтис), то «сюжетной» основой этого прощания Казтугана становится его горестное состояние, его волнение, беспокойство, его мятущаяся душой.

Теперь нам необходимо рассмотреть всю композиционную структуру прощания в ее трагической целостности, в максимальной эмоциональной полноте. И это состояние в «Прощании…» создается особым синтаксическим выразительным повтором, придающим тексту своеобразную звуковую минорность, эмоциональную полноту. И когда мы касаемся минорности или мажорности, суггестии и других важных характеристик устного текста жырау, то мы не можем тут не вспомнить о редифе как выразительном средстве и как особой форме такого суггестивного повтора.

Как и анафора, в форме повтора зачинающая текст и раскрывающая свои организующие и функционально-изобразительные возможности, редиф является так же особой формой звукового синтаксического повтора. Он также участвует в построении текста, его жанровой специфики, проявляя свои, присущие лишь ему, свойства и признаки. Но в отличие от зачина-анафоры он, напротив, заключает поэтический текст. И конце каждой его строки, и в заключительной части поэтического текста он усиливает общую звуковую выразительность, формирует общий эмоционально-психологический фон, углубляет внутренний мир лирического героя. Его история происхождения такая же древняя, как и у анафоры. И этот звуковой выразительный прием древнего повтора, по всей видимости, восходит к комплексу шаманского обряда и ритуала, поэтому и его следует так же, как и анафору, изучать на двух планах: на внешнем, визуальном, графическом (аудиальном, или слуховом) и на внутреннем, сакрально-символическом и мифологическом.

В общей своей архитектонике текста, в совокупности с анафорой редиф, занимая определенное поле в конце каждого стиха и регулярно повторяясь, создает звуковой фон поэтического устного текста. Для полного уяснения его функциональной роли в организации художественного мира и текста мы вновь обратимся к уже известному нам прощанию Казтугана. Итак, теперь нас интересует только его редифная организация:

**Фрагмент жанра коштасу (прощания) Казтугана, певца XV века:**

|  |  |
| --- | --- |
| Оригинал:1. Алаң да алаң, алаң **жұрт**, 2. Ақала ордам қонған **жұрт,** 3. Атамыз біздің бұ Сүйініш 4. Күйеу болып барған **жұрт,** 5. Анамыз біздің Бозтуған 6. Келіншек болып түскен **жұрт,** 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған **жұрт,** 8. Кіндігімді кескен **жұрт,** 9. Кір-қонымды жуған **жұрт,** 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып, 12. Жанға сақтау болған **жұрт.** | Подстрочный перевод:Кочевья, кочевья, кочевья родины, **Родины**, когда то осевшей здесь моей Белой орды, **Родины**, куда наш предок Суюниш Женихом приходил, Родины, куда наша мать Бозтуган Невесткой ступала, **Родины,** родившей батыра Казтугана, ростом с вороненка, **Родины,** срезавшей ему пуповину, **Родины,**обстиравшей его белье, Изогнувшей лук из сосны, Набившей его колчан стрелами с желтым охвостьем, **Родины,** оберегавшей его душу.  |

**Редифная система коштасу-прощания Казтугана, XV век: вертикаль**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Алаң да алаң, алаң жұрт, 2. Ақала ордам қонған жұрт, 3. Атамыз біздің бұ Сүйініш 4. Күйеу болып барған жұрт, 5. Анамыз біздің Бозтуған  | алаң     **жұрт,** қонған  **жұрт,** - барған  **жұрт,** -  |
| *6.*Келіншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. Кіндігімді кескен жұрт, 9. Кір-қонымды жуған жұрт,  | түскен  **жұрт** туған    **жұрт** кескен  **жұрт** жуған   **жұрт**   |
| 10.Қарағайдан садақ бұдырып, 11.Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  | - -  |
| 12. Жан ға сақтау болған жұрт. | болған **жұрт**. |

Особенность редифа как принципа звукового повтора проявляется в том, что он производит особый настрой, известную монотонность (мелодию) текста, повторяя себя из строки в строку. Такой способ звуковой организации как средства выразительного стиля и как один из инструментов устно-стилевой техники довольно часто встречается в поэтической практике всех жырау, формируя жанр, стиль и мотив устного художественного высказывания. Например:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 1. Асан Қайғы, XV ғ. Бұл заманда не ғаріп?..Бұл заманда не **ғаріп?** Ак қалалы боз **ғаріп,** Жақсыларға айтпаған Асыл-шырын сөз **ғаріп.** Замандасы болмаса, Қариялар болар тез **ғаріп,** Қадірін жеңге білмесе, Бойға жеткен қыз **ғаріп.** Ел жағалай қонбаса, Бетегелі бел **ғаріп.** Қаз-үйрегі болмаса, Айдын-шалқар көл **ғаріп.** Мүрітін тауып алмаса, Азғын болса пір **ғаріп.** Ата жұрты бұқара Өз қолында болмаса, Қанша жақсы болса да, Қайратты туған ер **ғаріп.** | 2. Доспамбет жырау, XVI ғ Қоғалы көлдер қом сулар…Қоғалы көлдер, қом сулар Қоныстар қонған **өкінбес.** Арыстандай екі бұтын алшайтып, Арғымақ мінген **өкінбес.** Кілең бұздай кілшейтіп, Көбелер киген **өкінбес.** Жұпарын қардай боратып, Арулар құшқан **өкінбес.** Торы төбел ат мініп, Той тойлаған **өкінбес.** Құрама шапшақ көп қымыз Құйып ішкен **өкінбес.** Екі арыстап жау шапса, Оқ қылқандай шаншылса, Қан жусандай егілсе, Аққан судай төгілсе, Бетегелі Сарыарқаның бойында Соғысып өлген **өкінбес!** | 3. Шалкиіз жырау, XVI ғ. Арық хан!Арық хан! Менім ием Темір іс **етсе,** Айналаңды берік **етер,** Жиған малың тәрік **етер,** Атың, тоның бұлды **етер,** Өз басыңды олжа **етер,** Сенің емің қызыл шашпау ханларды Қилы жүріп көргенмін, Арбаға тайдай ителіп, Алтынды Бақшасарай, Қырымға Әзізленген сұлтан жаның шалт **етер!** |

В первом случае перед нами философское произведение, толғау. Автор его Асан Кайгы. Содержанием философского произведения является печаль, скорбь жырау, его трагическое осмысление своего времени. Это время создается предметным миром в виде различных образных структур художественной действительности текста: *века, коня, слова, старцев-ровесников, девушки, холма, озера, духовного наставника, благородного правителя*. И это – не просто традиционные образы, а образы полнокровные, имеющие свои позитивные дополнительные и скрытые характеристики: *конь* – полон сил; *слово* – сочно, драгоценно (асыл-шырын сөз), *старцы* – мудрые сверстники, *девушка* – достигла своего полного развития, расцвета; *холм* обильно порос вкусной и целебной для коней травой; *озеро* широко и раздольно; *наставник* – имеет высокий сан, а *правитель –* наследник доблестных предков.

Все эти позитивные, полные красок и сил, образные структуры художественной действительности не находят, как показывает автор, ни своей целесообразной пользы, ни своей функциональной полноты: конь в белокаменном городе, а не в степи (*нелепость и бесполезность*); сочное и драгоценное слово, предназначенное благородным людям , не проговорено в нужное время (*нелепость и бесполезность*); старцы, отягощенные мудростью, остались без сверстников (*нелепость и бесполезность*); девушка, достигшая своего расцвета, не понимаемая женой старшего брата (*нелепость*); холм, поросший вкусной и целебной для коней травой, обойден кочевьем (*нелепость и бесполезность*); озеро, раздольное и широкое, не ставшее приютом для гусей, лебедей (*нелепость и бесполезность*); духовный наставник, лишившийся последователей вследствие своего неблагочестия (*нелепость и бесполезность*); правитель, не умеющий вести народ к счастью, управлять им (*нелепость и бесполезность*). Все эти позитивные образные структуры действительности текста, составляющие предметное содержание времени – центрального образа, – не имеющие своей пользы, *несчастны*, *сиротливы*, *обеднены, обесценены*. И само время так же несчастно, оно – величественно и трагично. Эпитет «ғаріп» (*несчастный*, *обедневший*, *обездоленный*), выступая смысловым содержанием редифной формы на всем протяжении его звуковой организации, с каждым повтором усиливает трагический образ эпохи с ее, уже видимыми признаками разлада. Так, звуковой повтор *ғаріп* всякий раз воспроизводит один и тот же мотив, мотив *несовершенства мира*.   Благодаря редифу создается эмоционально-звуковое поле текста, формируя жанр и стиль толгау, философского раздумья певца о своем времени, о ценностях мира, о его непостоянстве.

Основная идея толгау всегда получает свое отражение в финальной части. Тут все образные структуры действительности, исходя из принципа психологического параллелизма, и своими позитивными характеристиками и своим несовершенством, уподоблены и подчинены доминирующему образу и доминирующей идее толгау. Этот центральный образ – образ кочевого правителя. Позитивные его черты таковы: он – потомок достойных людей, он имеет боевые и иные доблести. Но вследствие неумения управлять кочевой массой, он предстает таким же *нелепым* и *бесполезным,* как весь его век, представленный образной системой.

Второй пример – философская сентенция героического певца Доспамбета (XVI век) о жизни и смерти. Здесь певец, обреченный на медленную смерть от гангрены, вспоминает о своей прошлой жизни. Он знает о неминуемой смерти. Но его поэтическое высказывание овеяно героико-романтическим пафосом: он не жалеет о том, как прошла его жизнь: он, вождь и правитель, разбивал кочевья по берегам бурных рек и полноводных озер; он, подобно льву, восседал на аргамаке, опуская могучие ноги; облачался в холодный, сверкающий, как лед, доспех; обнимал и целовал красавиц, распустив их душистые, густые, как снежные потоки, волосы; оседлав рыжего, со звездой во лбу, коня, он спешил на той; упивался свежим, пенящимся кумысом. Так заканчивается первая, романтико-героическая, часть толғау, повествующая о земных радостях героя.

Вторая часть – исторична и трагична. В этой части певец поет о том, как на его войско с двух сторон напали враги; о том, что стрелы, как острые рыбьи кости, пробили его тело; как его кровь текла, подобно реке, заливая полынь; как он умирает в травах Сары-Арки.

Объединяющим композиционным средством обеих частей этого высказывания выступает глагольная рифма *өкінбес*(не стоит жалеть). Она функционирует здесь в форме редифа, участвующего совместно с анафорой в формировании жанра, стиля и общего героико-романтического плана поэтического текста:

**Взаимодействие анафоры с редифом в художественном тексте:**

|  |  |
| --- | --- |
| Доспамбет жырау, XVI ғ **1.****Қо**ғалы көлдер, қом сулар **Қо**ныстар қонған **өкінбес.****2.****Ар**ыстандай екі бұтын алшайтып, **Ар**ғымақ мінген **өкінбес.** **3.****К**ілең бұздай кілшейтіп, **К**өбелер киген **өкінбес.****4.**Жұпарын қардай боратып, Арулар құшқан **өкінбес.****5.****То**ры төбел ат мініп, **То**й тойлаған **өкінбес.****6.****Құ**рама шапшақ көп қымыз **Құ**йып ішкен **өкінбес.****2.** Екі арыстап жау шапса, Оқ қылқандай шаншылса, Қан жусандай егілсе, Аққан судай төгілсе, Бетегелі Сарыарқаның бойында Соғысып өлген **өкінбес!** | **Часть I: героическая, романтическая 1.** редиф, сочетаясь с тематической анафорической слоговой скрепой **Қо**, заключает тему кочевья;**2.** редиф, сочетаясь с тематической анафорической слоговой скрепой **Ар**, заключает тему собственного описания, портрет.**3.** редиф, сочетаясь с тематической анафорической скрепой **К**, заключает эпическое описание доспеха;**4**. – здесь редиф не имеет анафорической пары. Он завершает тему любви;  **5.** редиф, сочетаясь с тематической анафорической слоговой скрепой **То**, заключает тему радости жизни, тоя, пиршества;**6.** редиф, сочетаясь с тематической анафорической слоговой скрепой **Кұ,** заключает тему наслаждения жизнью**Часть 2: историческая и трагическая.** Она является заключительной: анафорически не выделяется. Зато здесь включаются смежные глагольные рифмы. Основная тема – описание смерти героя. Основной мотив – певец не жалеет, что жил и погибает как герой. |

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

И здесь, как в первом случае, редиф, охватывая в общей системе поэтического текста определенное пространство, становится его общим звуковым мотивом:*өкінбес…, өкінбес…, өкінбес…, өкінбес*. «Прошивая» всю песнь однообразным звуковым повтором, он способствует, благодаря регулярному повтору большей лирической выразительности. В заключительной части устного высказывания он служит последним аккордом, завершающим общий структурно-композиционный, семантико-стилистический и лирико-медитативный строй поэтической речи. В организации художественного текста этот редиф «работает» в паре с анафорой. И это – не простая анафора, а – *тематическая*. Особенность спайки редифа и анафорической скрепы приводит нас к пониманию текста как «составленного» из нескольких тематических блоков, каждый из которых несет определенную, вполне самостоятельную, тему и идею. Но темы и идеи идейно и организационно подчинены центральной теме и основной мысли автора: не стоит жалеть, если ты жил и умираешь героем.

Внешне на первый план выступает философская сентенция о жизни и смерти. Но сильное героико-романтическое начало, развернутое повествование в единстве с эпическим размером (*жыр*) приводят нас к пониманию, что перед нами не философско-медитативный жанр, а родственный ему *терме.* Отличает его от философского толгау: а) отсутствие медитативности; б) конкретность изображения предметного романтико-героического мира текста; в) боевая походная ритмика, подчеркивающая этот героический, лирико-романтический образ. Здесь редиф, сочетаясь с анафорической системой, композиционно организует звуковой фон, усиливает общий выразительный мотив жанра, формирует всю жанрово-стилистическую природу произведения, способствует большей выразительности основной художественной идеи.

В третьем случае перед нами произведение певца XVI века, Шалкииза жырау. Здесь смысловым содержанием редифа выступает глагольная рифма *етер* (*будет, так сделает)*. Этот текст – не только обращение к хану, но грозное предзнаменование, предсказание правителю его дальнейшей безрадостной судьбы. Такой жанр в традиции жырау именуется *болжау* (*предсказание*). Здесь мы не видим, как в предыдущих примерах, анафорической системы, и, значит, всю структурно-композиционную нагрузку в организации поэтического текста несет на себе только редиф, который должен сформировать стиль и жанр *болжау.*

Выступая регулярным звуковым повтором, глагольная рифма *етер* имеет утверждающее и убеждающее значение - *будет, так сделает!* Это приводит слушателя к пониманию жанра как *предсказательного*. Этому отвечает и сама стилистико-синтаксическая структура: такой настоятельный повтор вызывает особое суггестивное состояние – неотъемлемую часть подобного рода ритуально-магических текстов. Такова в этом примере функция редифа, формирующего жанр *болжау* (предсказания). Здесь звуковой повтор *етер*, так же, как и в предыдущем примере, заключая каждый стих, способствует их большей звуковой выразительности и усилению общего мотива жанра предсказания и выразительности его основной художественной идеи.

С точки зрения структурно-композиционной, редиф *етер* способствует раскрытию основной темы. Так, каждый стих предсказания включает в себя определенную микротему: подробно предсказывается, как бий Темир возьмет хана Арыка в крепкое кольцо, как разграбит его скот, как присвоит его коня и шубу, как возьмет с головой и самого хана. В следующих стихах жырау описывает тяжелую участь многих ханов с красными лентами в волосах, каких ему приходилось видеть в своей жизни. Он также подробно описывает, как этих ханов, словно молодых коней, запрягали в арбу и гнали на невольничий рынок в Золотой Бахчисарай и Крым, как выбивали из них их благородную суть. Так прорицает он и самому хану Арыку подобную участь. Таким образом, способствуя раскрытию темы, развивая и усиливая идею, редиф имеет в системе организации художественного текста наиважнейшее значение:

|  |  |
| --- | --- |
| Шалкиіз жырау, XVI ғ. Арық хан! Менім ием Темір іс **етсе,** Айналаңды берік **етер,** Жиған малың тәрік **етер,** Атың, тоның бұлды **етер,** Өз басыңды олжа **етер,** Сенің емің қызыл шашпау ханларды Қилы жүріп көргенмін, Арбаға тайдай ителіп, Алтынды Бақшасарай, Қырымға Әзізленген сұлтан жаның шалт **етер!** |    1. Обращение певца к хану 2. Описание действий правителя Темира 3. Возьмет хана в крепкое кольцо 4. Разграбит его скот 5.Присвоит коня и шубу хана 6. Возьмет с головой и самого хана 7. Далее рисуется горькая участь ханов 8. Поет, что сам был свидетелем их горя: 9. Ханов впрягали вместо коня в арбу 10. В Золотой Бахчисарай и Крым, 11. Выбивая из них благородную суть |

После подробного рассмотрения функции редифа в формировании стиля и жанра устного произведения, его роли в общей организации художественного текста и художественного мира, необходимо вновь вернуться к прощанию Казтугана, «Алаң да алаң, алаң жұрт...», обнаружить и здесь функциональные возможности редифа, его организующие свойства.

Как было сказано, центральным образом устного произведения Казтугана «Алаң да алаң, алаң жұрт...» стал образ родины, родного племени, а основной темой – прощание с родиной, родными местами. С точки зрения композиции, все произведение делится на две части. Содержание первой его части – история родины, семейная и личная тема певца. Основной ее мотив – прощание, осмысление своей героической и исторической сопричастности к судьбе родины.Содержание второй части – описание родной природы, ее красоты и величия, ее могущества. Заключительный мотив второй части – пожелание счастья всем тем, кто остается жить на родных берегах, пожелания им добра и благоденствия.

Может, на первый взгляд, показаться, что интересующий нас редиф имеет значение только для первой части: там он представлен во всей своей широкой и максимальной функциональности. Но мы знаем, что, согласно поэтике жанра, он, в заключительной своей части, в финале, неизбежно должен обнаружить свое окончательное структурно-синтаксическое, жанрово-семантическое, идейно-композиционное назначение. Ведь подобную закономерность мы видели во всех предыдущих примерах. И это показано ниже:

|  |  |
| --- | --- |
| **1-я, вступительная часть қоштасу** «Алаң да алаң, алаң жұрт…»Алаң да алаң, алаң **жұрт,** Ақала ордам қонған **жұрт,** Атамыз біздің бұ Сүйініш Күйеу болып барған **жұрт,** Анамыз біздің Бозтуған Келіншек болып түскен **жұрт,** Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, Кіндігімді кескен **жұрт,** Кір-қонымды жуған **жұрт,** Қарағайдан садақ бұдырып, Кылшанымды сары жүн оққа толтырып, Жанға сақтау болған **жұрт.** | **2-ая и заключительная часть қоштасу** «Алаң да алаң, алаң жұрт…»Салп-салпыншақ анау үш өзен, Салуалы менің ордам *қонған жер,* Жабағылы жас тайлақ Жардай атан *болған жер,* Жатып қалып бір тоқты Жайылып мың қой *болған жер,* Жарлысы мен *б а й ы т е ң,* Жабысы мен *т а й ы т е ң,* Жары менен *с а й ы тең,* Ботташығы бұзаудай, Боз сазаны тоқтыдай, Балығы тайдай тулаған, Бақасы қойдай шулаған, Шырмауығы шөккен түйе тапсырмас,Балығы көлге жылқы жаптырмас, Бақасы мен шаяны Кежедегі адамға Түн ұйқысын таптырмас. Қайран менің Еділім, Мен салмадым, сен салдың, Қайырлы болсын сіздерге Менен қалған мынау Еділ **жұрт!..** |

Как мы видим, редиф обнаруживает себя в финале. Как заключительный прием и особая форма звукового повтора, призванная не только для общей выразительности текста или усиления основного мотива и идеи и формирования жанрово-стилевых признаков устного текста, редиф здесь решил задачу идейно-композиционной целостности всего поэтического высказывания.

**Редифная система коштасу-прощания Казтугана, XV век: вертикаль**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Алаң да алаң, алаң жұрт, 2. Ақала ордам қонған жұрт, 3. Атамыз біздің бұ Сүйініш 4. Күйеу болып барған жұрт, 5. Анамыз біздің Бозтуған  | алаң     **жұрт,** қонған  **жұрт,** - барған  **жұрт,** -  |
| *6*. Келіншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. Кіндігімді кескен жұрт, 9. Кір-қонымды жуған жұрт,  | түскен  **жұрт** туған    **жұрт** кескен  **жұрт** жуған   **жұрт**   |
| 10. Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  | - -  |
| 12. Жанға сақтау болған жұрт. | болған **жұрт**. |

Здесь редиф задает особый тон, специфический для этого жанра, медитативный. Слушателю-кочевнику этот звуковой повтор одного и того же слова «жұрт» (родина) представляется «теплым местом», понятным ему звуковым символом, целостным звуковым образом родины: *жұрт, жұрт, жұрт…* Слово *жұрт*, выступающее в роли редифа, повторяясь, углубляет тревожное состояние лирического героя. Имея постоянное ударение, оно в каждом стихе организует выразительный звуковой комплекс (*ассонанс* и *аллитерацию*). «Прошивая» весь текст вертикально, охватывая значительное пространство правой его стороны, редиф способствует максимальной звуковой выразительности, общей организации текста, формируя эмоционально-психологический фон всего произведения. Если в философском толгау Асана Кайгы «Бұл заманда не ғаріп...» регулярный повтор эпитета «ғаріп» способствует усилению трагического мироощущения, то в песне Казтугана *жұрт* имеет более «теплую», историко-патриотическую семантику, а также несет и семантику грусти.

Как и все ведущие звенья поэтической системы: эпитет, метафора, сравнение, гипербола, – редиф, анафора, монорим, все другие формально-стилевые компоненты текста определяют своеобразие стиля и мышления каждого из жырау. Так, редифная система «Прощания …» Казтугана вертикально воссоздает зримый художественный *образ народа*, свидетеля и участника художественных событий текста и именно – *кочевого* народа, родины:

**Вертикальный образ кочевого народа (жұрт), зрителя и участника художественных событий текста**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Алаң да алаң, алаң жұрт, 2. Ақала ордам қонған жұрт, 3. Атамыз біздің бұ Сүйініш 4. *К*үйеу болып барған жұрт, 5. Анамыз біздің Бозтуған  | алаң **жұрт** – участник эпоса и истории қонған  **жұрт**– участник эпоса и истории- барған  **жұрт –**свидетель истории семьи -  |
| *6. К*еліншек болып түскен жұрт, 7. Қарғадай мынау Қазтуған батыр туған жұрт, 8. *К*індігімді кескен жұрт, 9. *К*ір-қонымды жуған жұрт,  | түскен  **жұрт –**свидетель истории семьи туған    **жұрт –**свидетель истории героя кескен  **жұрт –** свидетель истории героя жуған   **жұрт**– свидетель истории героя   |
| 10.   Қарағайдан садақ бұдырып, 11. Қылшанымды сары жүн оққа толтырып,  | - -  |
| 12. Жанға сақтау болған жұрт. | болған **жұрт**– участник эпоса и истории |

Вертикальный образ кочевого народа, по-разному проявляясь в художественном пространстве каждого стиха, то выступая в качестве непосредственного участника эпоса и истории, то становясь фиксатором семейной истории лирического героя и его героической биографии.

Возникая на протяжении всей песни в очередном тематическом фрагменте, образ народа (*жұрт*) создает грандиозный эпический, исторический и духовный фон. Являясь основной составной частью центрального образа, родины, этот народ имеет богатую эпическую историю: им когда-то была установлена Белая орда, он когда-то селился в этой Белой орде. Он был свидетелем, когда в образе жениха перед племенем предстал его вождь, Суюниш, а в образе невесты – Бозтуган, мать лирического героя. Для певца важна кровная связь со своим народом (*кіндігімді кескен жұрт*…). Родное племя было также не только свидетелем героического детства, юности и молодости певца, но и укрывало, спасало его в минуты опасности.

Теперь, после такого подробного рассмотрения функции редифа в поэтическом тексте жырау, выведем его общее значение в организации жанра *қоштасу*:

1. Как особая форма звукового повтора редиф несет выразительную функцию, усиливает впечатление слушателя, создает эмоционально-психологический фон устного произведения, передает слушателю состояние лирического героя;

2. Как структурный элемент жанра *қоштасу* редиф, регулярно повторяясь из строки в строку, подводит слушателя к основному мотиву, который находит свое окончательное завершение в заключительной части произведения.

3. Как и анафора, и вместе с анафорой, редиф участвует в формировании стиля и жанра поэтического высказывания, в его структурно-композиционной, звуко-семантической организации во всем пространстве устного поэтического текста, определяя поэтическое своеобразие каждого из жырау.

**4.3. Эпифора в поэтическом тексте: монорим, глагольная рифма, редиф.**

Три основных, наиболее популярных, эпифорических формы выявлены нами в процессе анализа героической поэзии XV-XVIII веков. Эти формы также древни и изначальны, как и анафорические.

Выступая особыми формами звукового повтора, они представляются не только имеющими древнейшее происхождение и оксидентальный характер, восходящие к мифо-ритуальным основаниям. Их повтор порождает словесную магию (суггестию) высказывания, графически и аудиально воспроизводит «уход и возращение», кружение – общий слепок шаманского камлания. И здесь исследователю потребуется еще большее усилие и большие знания, чтобы вкупе с сакральной древней музыкой и наскальным солярным искусством обнаружить следы некогда единого и общего для многих народов источника формирования древнейшего мифа, эпоса, обряда и ритуала. Вслед за Г. Виртом, С. Кондыбаем, А. Аманжоловым и некоторыми представителями так называемой *алтаистической* теории мы полагаем, что этим культурно-историческим бассейном первомифа, первоязыка многих древних народов был Урало-Алтайский регион, Сибирь и Центральная Азия.

Древний поэтический текст, его структура, вся его устная стилевая техника – вот тот единственно верный, на наш взгляд, путь для возможной реконструкции древнего солярного (астрального) мифа. Но для уяснения солярной мифологической структуры и семантики тюркского эпического стиха, нам необходимо всякий раз обращаться к изначальному их состоянию и к специфическим особенностям поэтического мышления жырау.

Так, в прежних статьях нами показано, что анафора возникла из древнего тюркского аллитерированного стиха и, в силу своей изначальной ориентальности, «правосторонности», представляется первым и наидревнейшим средством организации тюркского мира и тюркского текста, которому предшествует *мимесис*, звукоподражание природным силам. Исследования ученых показали, что в основе генезиса тюркской поэтической речи лежит древний аллитерированный стих, давший развитие не только анафоре, но сплошь состоящий из ассонанса, аллитерации, еще более древних форм первобытной поэтической речи, смыкающимися с «музыкой» – с ритуально-символическим, шаманским и песенно-горловым комплексом и первоязыком обряда. Следы такого понимания хорошо видны в анализе древнетюркских памятников (И.В. Стеблева) и поэзии жырау. **«**Согласно мнениям фольклориста Е.Д. Турсунова и этнолингвиста С. Кондыбая, в V-VI тысячелетии до н.э. область между Уралом и Алтаем была общим местом обитания прототюркских, финно-угорских, сибирских, тунгусо-маньчжурских, будущих тихоокеанских (корейцев и японцев) племен. Они имели в то время общий (алтайский) язык, общую прародину, общую фольклорную основу и общие «народные эпические песни» – руны. Относительно общего (алтайского) языка есть также мнения Г. Рамстедта, Н. Поппе, Е. Поливанова, В. Котвича, М. Рясянена [52, 28].

Исходя из этого обстоятельства и именно такого понимания происхождения поэзии и поэтической речи, мы делаем вывод, что анафора и эпифора имеют первостепенное значение для реконструкции тюркского солярного мифа, обряда и ритуала, а в общей поэтической системе текста – ведущими ее структурно-семантическими элементами, ее вещественной формой, ее скелетом.

Но как создается эта иллюзия кругового движения в поэтическом тексте? Возьмем тираду. Если тирада понимается нами как, основанное на едином чувстве, на эмоциональном порыве, слитное целостное высказывание, основанное на едином чувстве и выдохе, не требующее долгих пауз и остановок, то и на письме это поэтическое высказывание предстает как одно синтаксическое целое, так же не требующее для себя никаких знаков препинания, кроме запятых, лишь отделяющих синтаксические ряды или уточняющие какие-либо необходимые подробности и т.д. Если в письменной речи эти знаки выполняют свои служебные функции, то, разумеется, в устной поэтической речи в них нет нужды, и устный древний и средневековый певец совершенно не имеет о них никакого представления. Внутри поэтической тирады (в ее письменном виде) как особой формы синтаксического построения мы отмечаем такие признаки, как чередования синтаксических рядов (такты), их синтаксический параллелизм (ряды), сцепления и т.д. В звуковой же ее форме мы уловим лишь повторы, такты, ритмику, звуковой параллелизм, устойчивую композицию, традиционную структуру высказывания.

Особым признаком, наиболее часто встречающимся в поэтической практике жырау и акынов, представляется своеобразная *незавершенность* стихового ряда, имеющего причастие или деепричастие. Если такая глагольная форма незавершенного действия смыкается с анафорой следующего ряда, то образуется иллюзия «перехода» с одной строки на другую, «сцепленности», кружения.

Если же и последующая, вновь *незавершенная* строка смыкается с анафорой последующего ряда, то мы усмотрим («услышим») движущаюся «спираль». И такой прием создает иллюзию своеобразного «ухода и возвращения», круговое спиральное движение текста, мысли автора, его чувства. Вот яркий пример такой иллюзии движения:

|  |  |
| --- | --- |
| **Махамбет, ХІХ ғ. Ереуіл атқа ер салмай...** **Е**реуіл атқа ер салмай, **Е**геулі найза қолға алмай, **Е**ңку-еңку жер шалмай, Қоңыр салқын төске алмай, **Т**ебінгі терге шірімей, **Т**ерлігі майдай ерімей, Алты малта ас болмай, Өзіңнен туған жас бала Сақалы шығып жат болмай, **А**т үстінде күн көрмей, **А**шаршылық, шөл көрмей, Өзегі талып ет жемей, Ер төсектен безінбей, Ұлы түске ұрынбай, **Т**үн қатып жүріп, түс қашпай, **Т**ебінгі теріс тағынбай, **Т**емір қазық жастанбай, Қу толагай бастанбай Ерлердің ісі бітер ме?  | **-**ер *салмай...*- қолға *алмай...* - жер *шалмай...* - төске *алмай...* – *шірімей...* – *ерімей...* - ас *болмай...* -  - жат *болмай...* - күн *көрмей...* - шөл *көрмей...* - ет *жемей...* – *безінбей...* - *ұрынбай...* – түс *қашпай...* - *тағынбай... - жастанбай... - бастанбай...* **- основная мысль**  |

Перед нами жанр *терме.* В устной практике этот текст имеет форму тирады, о которой мы писали выше. Имея постоянное ударение на самом конце каждого незавершенного в своем действии стиха, фиксируется та, вышеописанная нами иллюзия звуковой спирали, движущаяся от строки к строке.

Такое движение характеризует только глагольную рифму, которая всегда и сама по себе уже есть образ действия, движения. И слушателю-кочевнику такой глагольный повтор, безусловно, понятен. Ведь речь идет о всегда движущейся картине: скачущем герое, течении реки, движении времени и т.д., – то есть того, что мы выше обозначили «скрытой» техникой, или «скрытым» кадром высказывания. Эта картина значительно обогащается, благодаря звукописи, всегда сопровождающей анафору, в совокупности создающими единый звуковой комплекс:

**Звуковая организация терме:** тематическая анафора, редиф и звукопись (с учетом *плавающего* ударения):

|  |  |
| --- | --- |
| **1. пример****Е**р**е**уі**л** *а*тқ*а***е**р *салмай,* **Е**г**е**у**л**і н**а**йз**а** қолға алмай, **Еңку**-**еңку**ж**е**р ш*алмай*...**2. пример****Те**бінгі т**е**рг**е** шірім**е**й, **Те**рлігі майдай ерім**е**й...**3. пример****А**т үстінде күн көрмей, **А**шаршылық, шөл көрмей... **4. пример****Т**үн қатып жүріп, түс қашпай,**Т**ебінгі теріс тағынбай,**Т**емір қазық жастанбай...  | **1 пример – по горизонтали:**ассонанс (е-е-і, а-а, е, а), аллитерация (р-л, р-л) + л-м ассонанс (е-е-і, а-а, о, а), аллитерация (г-л, ғ-л) + л-м синтакс. анаф., ассонанс (е-е, у-у), аллитерация (ңқ-ңқ) **1 пример – по вертикали:** тематическая звуковая анафора: Е-Е-Е, лексический повтор: ереуіл-егеуіл; редиф с комплексом конечных звуков **-** с*алмай,* *алмай,* ш*алмай*... **2 пример – по горизонтали:**аллитерация (т-г, т-г), ассонанс (е-е-е-е) аллитерация (ер, ер), ассонанс (ай-ай, е-ей)**2** **пример – по вертикали:** тематическая слоговаяанафора Те-Те, ассонанс (е-е, і-і), редиф с комплексом конечных звуков -  ш*ірім****е****й*, *ерім****е****й* **3 пример по горизонтали:**ассонанс (е-е), аллитерация (т-т, н-н, к-к) ассонанс (а-а), аллитерация (ш-ш-ш) **3 пример – по вертикали:** тематическая звуковая анафора А-А, монорим с известным комплексом звуков – *көрмей, көрмей* **4 пример – по горизонтали:**аллитерация (т-қ, т-қ), ассонанс (ү-ү, а-а) аллитерация (т-т-т, б-б, нг-нб), ассонанс (е-е, і-i)аллитерация (қ-қ), ассонанс (а-а-а) **4 пример – по вертикали:** Тематическая звуковая анафора в сочетании со слоговой: Т-Те-Те, аллитерация (т-т-т, қ-қ-қ-қ, н-н-н-н, ж-ж), ассонанс (е-е-е, а-а-а)  |

Таким образом, в организации жанра и стиля *терме*, жанра быстрого действия и проговаривания глагольная рифма играет важнейшую роль. Здесь основная ее задача – развитие звукового образа и авторской идеи от строке к строке, от образа к образу.

Если сравнить функцию глагольной рифмы с функцией любой эпифорической формы, например, в боевом жанре терме «Ереуіл атқа ер салмай» Махамбета с редифом-эпитетом в прощальной песне Казтугана «Алаң да алаң алаң жұрт...», то на первый взгляд выходит динамика и экспрессия первого и медитативность, монотонность второго текста. Но ведь перед нами в обоих случаях редиф! Что же произошло? Тут, помимо самой формы редифа, его структурного состава и объема, имеет важное значение лексическое и грамматическое наполнение. Так, если, в силу монотонности, лексема *жұрт*, как мы указывали выше, способствует углублению мотива печали, связанного с прощанием с родиной, то, напротив, боевая, динамичная глагольная рифма создает движение, ярко характеризуя динамику жанра.

Таким образом, редиф выполняет в тексте разные функции, но в зависимости от лексического содержания, грамматических свойств, структурно-синтаксического состава и т.д. всякий раз заново и по-своему формирует жанр и стиль устного поэтического высказывания. Основная задача редифа в поэтическом тексте – выразительная: усилить впечатление слушателя, раскрыть эмоциональное состояние говорящего, углубить основной мотив и эмоционально-психологический фон поэтического произведения. Но для реконструкции древнейшего солярного обряда он, как и анафора, имеет первостепенное значение.

**Монорим**

Важную роль в организации жанра и стиля играет и моноримная система. Как и редиф, монорим представляет собой звуковой повтор, но не однообразно, как первый, а с богатством звуков, исходящих из одного вида рифмы:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 1. Шалкиіз, XVI ғ.  Алаштан байтақ озбаса…Алаштан байтақ *озбаса,*Арабыдан атты сайлап **мінбен-ді!**Күлікке тастай болып *тимесе,*Үстіме көбе сайлап **кимен-ді!**Күмістен екі қолтық *жоқ болса*,Сыпайшылық **сүрмен-ді!**Алғаным ару *болмаса,*Алдыма алып **сүймен-ді!**Дұлығамның төбесіТуған айдай *болмаса,*Батыршылық **сүрмен-ді!!** | **2. Марғасқа жырау. Ей, Қатағанның хан Тұрсын**Ей, Қатағанның **хан Тұрсын**,Кім арамды **ант ұрсын,**Жазықсыз елді еңіретіп,Жер тәңрісіп **жатырсың.**Хан емессің, **қасқырсың,**Қара албасты **басқырсың,**Алтын тақта жатсаң даАжалы жеткен **пақырсың!**Еңсегей бойлы **Ер Есім**Есігінде келіп тұр:Алғалы тұр *жаныңды,*Шашқалы тұр *қаныңды!* | **3. Жиембет жырау, XVII ғ.****Еңсегей бойлы Ер Есім** Меніңменен ханым ойнаспа,Менім ерлігімді *сұрасаң,*Жолбарыс пенен **аюдай,**Өрлігімді *сұрасаң,*Жылқыдығы асау **тайыңдай,**Зорлығымды *сұрасаң,*Бекіре менен **жайындай,**Періктігімді *сұрасаң,*Қарағай менен **қайыңдай...** |

1. В первом примере моноримная система основана на глагольной рифме двух видов: а) с утверждающей флексией – ді, сопутствующей созданию героико-романтического пафоса и приподнято эмоционально-хвалебного состояния лирического героя. Основная задача этой первой монорифмы подчеркнуть величие образа певца и придать торжественный стиль всему высказыванию; б) вторая, глагольная, рифма – сослагательного наклонения. Она «работает» в тесном единстве с первой и несет семантику причинности, необходимого условия: если не *то*, то разве будет *то-то.*

Перевод:

|  |  |
| --- | --- |
| Шалкиіз, XVI ғ.  Алаштан байтақ озбаса…Алаштан байтақ *озбаса,* Арабыдан атты сайлап **мінбен-ді!** Күлікке тастай болып *тимесе,* Үстіме көбе сайлап **кимен-ді!** Күмістен екі қолтық *жоқ болса*, Сыпайшылық **сүрмен-ді!** Алғаным ару *болмаса,* Алдыма алып **сүймен-ді!** Дұлығамның төбесі Туған айдай *болмаса,* Батыршылық **сүрмен-ді!!** | 1. Шалкииз, XVI в.   Если не станет первым в скачке…*Если* в скачке *не придет первым* Арабский скакун – *разве буду его седлать? Если* коню не покажется камнем кольчуга, *Разве я стану надевать* ее?! *Если* мои боевые нагрудники *не* из серебра, *Разве окажут мне уважение, почесть?!**Если не будет* красива взятая мной в жены, *Разве буду я ее любить?! Если* мой боевой шлем *не засияет Верхушкой, с*ловно молодой месяц, *Разве назовут меня батыром*?! |
|   |  |

  Здесь, как видим, глагольная рифма формирует хвалебный жанр: *мадақтау, мақтау*, или, как у Казтугана, *мадақ жыры*.

2. Во втором примере перед нами чистой формы монорим, основанный на однородной рифме, состоящей из разных частей речи, имеющих односоставный и двусоставный характер. Он создает единый и прочный звуковой монолит в общей архитектонике текста проклятья (қарғыс). Здесь рифма способствует выразительности, вызывает суггестию. Функция рифмы здесь как «строительная», так и магическая, действенно-практическая, соответствующая жанру қарғыс (проклятию) и формирующая этот жанр. Более подробно мы разбирали этот пример с точки зрения фоносемантики еще в «Поэтической системе…». Но тогда мы не рассматривали рифму, ее взаимодействие с анафорической системой, составляющими в своей совокупности целостную художественно-звуковую действительность текста.

Теперь посмотрим, как взаимодействуют анафорическая система с моноримной организацией в жанре проклятия:

**Взаимодействие анафоры и монорима в жанре қарғыс (проклятья): структурно-синтаксическая, образная и грамматическая природа монорима.**

|  |  |
| --- | --- |
| **Марғасқа жырау, XVII ғ.**Ей, Қатағанның **хан Тұрсын**, Кім арамды **ант ұрсын, Ж**азықсыз елді еңіретіп, **Ж**ер тәңрісіп **жатырсың.** Хан емессің, **қасқырсың,** Қара албасты **басқырсың, А**лтын тақта жатсаң да **А**жалы жеткен **пақырсың! Е**ңсегей бойлы **Ер Есім Е**сігінде келіп тұр: Алғалы тұр *жаныңды,* Шашқалы тұр *қаныңды* | **статус + имя –** составная рифма **первая магическая формула** ( глагольная рифма) тематическая анафора. Рифма отсутствует тематическая анафора + глагольная рифма 2 л. ед.ч. **вторая магическая формула** (в составе рифмы образ) **вторая магическая формула** (глагольная рифма) тематическая анафора. Рифма отсутствует тематическая анафора (уничижительный эпитет) тематическая анафора (в составе рифмы имя героя)тематическая анафора(рифма отсутствует). Заключительная мысль: образ мести. Смена монорима. Заключительная мысль: образ мести. Смена монорима. |

Основная функция монорима – создание глубокого эмоционального фона (суггестивной силы). В организации жанра представленного выше текста образца *қарғыс* (проклятия) участвуют глагольные рифмы разного состава, включающие имена (как жертвы, так и исполнителя возмездия), устойчивые магические и эпические формулы, уничижительные эпитеты, демонические негативные образы природной действительности. В тесном единстве с моноримом в организации жанра проклятия и общего стиля этого негативного высказывания выступает и анафорическая система, придающая высказыванию особую выразительность, четкость, звуковое и синтаксическое своеобразие. В состав анафоры включены и тематические традиционные формулы, имеющие значение эпических, и употребляемые другими авторами.

Так, эпическую магическую формулу Маргаски жырау, певца XVII века, «Хан емессің, қасқырсың, // Қара албасты басқырсың...», употребляет и Махамбет Утемисов, героический певец XIX века в своем «Обращении к хану Джангиру». И здесь она имеет форму интонационно-синтаксической стереотипии. О функциях, структуре и значении эпической формулы для организации поэтического текста, стиля и жанра мы также писали в «Поэтической системе...».

В третьем примере моноримная организация представлена двумя грамматическими формами: существительными: *аюдай* (подобный медведю), *тайындай* (подобный упрямому неуку), *жайындай* (подобный могучему сому), *қайындай* (подобному крепкой березе). Это – сравнительные художественные образные структуры предметного мира. Разумеется, они обладают теми или иными позитивными качествами, которые герой приписывает себе в целях восхваления.

Основная задача этой монорифмы – раскрыть силу, дух и мощь лирического героя. Поэтому фрагмент этот более всего близок к хвалебному (жанр *мақтау*). Но только фрагмент! Его следует рассматривать во всей его художественной целостности и функциональности. Вторая грамматическая форма нам уже хорошо известна: глагольная рифма, имеющая здесь конкретное выразительное и организационно-композиционное значение.  Лексическим содержанием этой рифмы является глагол: сұрасаң – если спросишь (меня). Всякий раз эта первая, глагольная рифма, «вопрошает» и получает утвердительный ответ:

|  |  |
| --- | --- |
| **Монорим:** взаимодействие глагольной рифмы и рифмы с основой существительногоМеніңменен ханым ойнаспа, Менім ерлігімді *сұрасаң,* Жолбарыс пенен **аюдай,** Өрлігімді *сұрасаң,* Жылқыдығы асау **тайыңдай,** Зорлығымды *сұрасаң,* Бекіре менен **жайындай,** Періктігімді *сұрасаң,* Қарағай менен **қайыңдай...** | Не заигрывай со мною, мой хан: *Если спросишь* о моем героизме, **То тигру и медведю подобен** он; *Если спросишь* о моем нраве, **То упрямому неуку подобен** он; *Если спросишь* о моей мощи, **То сому и севрюге подобна** она, *Если спросишь* о моей крепости, **Сосне и березе подобна** она... |

Мы, в основном, представили лишь наиболее чистые, не смешанные в своем синтаксическом разнообразии, эпифорические формы редифа, глагольной рифмы и монорима, раскрыли их изобразительные и выразительные функции, их роль в организации жанра, стиля и общей композиции устного поэтического произведения. И в процессе реального и живого исполнения, и в процессе анализа всего устного лиро-эпического наследия кочевых певцов XV-XVIII веков перед нами встанет невообразимо бесконечное число самых разнообразных синтаксических и стилистических фигур, чистых и смешанных форм.   Главное, что нужно всегда учитывать, когда мы имеем дело с устной эпической поэзией, что эти формы не придуманы какими-либо отдельными певцами, жырау и акынами, а являются плодом тысячелетнего и непрестанного развития устной поэтической традиции и устно-стилевой техники.

**Видовое разнообразие тематической анафорической формулы**

Исходя из синтаксической структуры тематической анафоры, ее функций в поэтическом тексте, принципа ее употребления, мы различаем и классифицируем следующие ее виды: звуковая, слоговая и лексическая: одночастная и параллельная (многочастная); полная и усеченная, смежная, перекрестная и циклическая (кольцевая); строфическая, синтаксическая и смешанная:

**1-ый пример. Асан Кайгы, XV век.** Фрагмент: «Ай, хан мен айтпасам…»:

|  |  |
| --- | --- |
| **Ой**мауыттай тоғай егіннің **Ой**ына келген асын жейтұғын, *Жем*де кеңес қылмадың, *Жем*нен де елді көшірдің. **Ойыл** деген ойынды, **О**тын тапсаң тойынды, **Ойыл** көздің жасы еді, **Ойыл**да кеңес қылмадың, **Ойыл**дан елді көшірдің, **Елбең-елбең** жүгірген, **Е**белек отқа семірген, **Е**кі семіз қолға алып, **Е**рлер жортып күн көрген, **Е**діл деген қиянға, **Е**ңкейіп келдің тар жерге, Мұнда кеңес қылмадың. | слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченная лексическая (в составе название реки Жем), смежная лексическая (в составе название реки Жем), смежная лексическая (в составе название реки Ойыл), кольцевая звуковая, смежная лексическая (в составе название реки Ойыл), смежная лексическая (в составе название реки Ойыл), смежная лексическая (в составе название реки Ойыл), смежная синтаксическая, изобразительная (образ покачивания) звуковая, смежная звуковая, смежная звуковая, смежная звуковая, смежная звуковая смежная  |

2-ой пример. Доспамбет жырау, XVI век. Фрагмент. «Қоғалы көлдер…»:

|  |  |
| --- | --- |
| Қоғалы көлдер, қом сулар**Қо**ныстар қонған өкінбес. **Ар**ыстандай екі бұтын алшайтып, **Ар**ғымақ мінген өкінбес. **К**ілең бұздай кілшейтіп, **К**өбелер киген өкінбес. | слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченнаязвуковая, смежнаязвуковая, смежная |

**3-й пример. Шалкииз жырау, XVI век:**Фрагмент. «Обращение к бию Темиру»:

|  |  |
| --- | --- |
| **Ал**тынды кесе сары бал **Ал**сам мен саған ұсынармын, Тал мойныма қол артсаң, **К**үліктен бек ұсынармын. **К**өбең семіз торыңмын, **К**өп құлыңның бірімін – **Жақсы**ңнын мені кем көрдің, **Жаман**ыңмен тең көрдің. **Жақсы**ңнан мені кем көрсең, **Жаман**ыңмен тең көрсең... | слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченная - звуковая, смежная звуковая, смежная звуковая, смежная лексическая, полная, перекрестная лексическая, полная, перекрестная лексическая, полная, перекрестная лексическая, полная, перекрестная  |

**4-ый пример. Ер Шобан, XVI век. Фрагмент.** «Ер Шобан»:

|  |  |
| --- | --- |
| Жиынымның ішінде **Түрлі-түрлі** бай да бар, **Тү**менді бұзған ер де бар, **Су**ын түсті жүйрік бар, **Су**ырылып шабар батыр бар. |  – синтаксическая, смежная, полная слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченная слоговая, смежная, усеченная |

**5-ый пример. Жиембет, XVIІ век. Фрагмент.** «Обращение к хану Есиму»:

|  |  |
| --- | --- |
| Әй, **қыңыр**ер, **қыңыр**ер, **Қыңырайма,**біздің ер, **Қын**алы бозға мінген ер, **Қы**з қалмақты құшқан ер, Хан жалғыз да біз үшеу, **Қыңырайма**, шіркін, бері кел! | синтаксическая, смежная, полная лексическая, циклическая, смежная, полная усеченная, смежная, слоговая звуковая, смежная -  полная, лексическая, циклическая  |

**6-й пример. Маргаска, XVIІ век. Фрагмент.** «Қатағанның хан Тұрсын»:

|  |  |
| --- | --- |
| Хан емессің, қасқырсың, Қара албасты басқырсың, **А**лтын тақта жатсаң да **А**жалы жеткен пақырсың! **Е**ңсегей бойлы Ер Есім **Е**сігінде келіп тұр: | - - звуковая, смежная звуковая, смежная звуковая, смежная звуковая? смежная |

**7-й пример. Ахтамберды, XVIІІ век. Фрагмент.** «Жағалбай деген ел болар...»:

|  |  |
| --- | --- |
| **Жағал**бай деген ел болар, **Жағалтай** деген көл болар, **Жағалтай**дың жағасы **Жа**сыл да байтақ ну болар. **А**тадан алтай туғанның **Ж**үрегінің бастары **А**лтын менен бу болар. | усеченная, смежная полная, лексическая, смежная, полная, лексическая, смежная усеченная, слоговая, смежная звуковая, перекрестная звуковая, перекрестная  звуковая, перекрестная  |

**8-й пример. Умбетей жырау, XVIII век. Фрагмент.** «На смерть батыра Богембая»:

|  |  |
| --- | --- |
| Уа, **А**латаудай Ақшадан **А**сып тудың, Бөгембай, **Бол**машыдай анадан **Бол**ат тудың, Бөгембай! | звуковая, смежная звуковая, смежная, усеченная, слоговая, смежная усеченная, слоговая, смежная  |

**9-й пример. Бухар жырау, XVIII век. Фрагмент. «Пожелание» («Тілек»):**

|  |  |
| --- | --- |
| **Бір**інші тілек тілеңіз, **Бір** аллаға жазбасқа. **Е**кінші тілек тілеңіз, **Е**р шұғыл пасық залымның Тіліне еріп азбасқа. **Үш**інші тілек тілеңіз, **Үш**кілсіз көйлек кимеске... | полная лексическая, смежная полная, лексическая, смежная звуковая, смежная звуковая, смежная – слоговая, смежная слоговая, смежная |

Представленное разнообразие свидетельствует о путях формирования анафорической системы древнего тюркского стиха, проливают свет на происхождение поэтической речи, начиная с звукоподражаний, звуковых повторов элементарного порядка. Все героические певцы максимально используют это емкое и эффективное художественное средство организации формы в своей устной поэтической практике. Мы видели, как из отдельных тематических миров «выстраивается» целостный и большой художественный мир устного произведения. Анафорическая система здесь предстает как древнейшее звуковое техническое средство и как рудимент солярного ритуала, обряда и эпоса.

В самих традиционных эпических формулах живут отдельные и самостоятельные художественные миры, намечаются их будущие отражения: структурные организующие начала для устных произведений последующих жырау и акынов. Это имеет огромное значение в композиции устных произведений, формирования их жанра, темы и стиля. Подобный анафорический зачин выработан многовековой устной техникой жырау.   Такие древнейшие жанровые формы, как, например, қоштасу (песнь прощания) и жоқтау (плач по умершему), в своей синтаксической и звуковой структуре (изобразительный синтаксис) неизменно воспроизводят различные модели древнего солярного мифа, обряда и ритуала.

Несмотря на то важнейшее обстоятельство, что в наиболее динимичную эпоху *всеобщей переходности*, то есть в XV-XVIII века, начинает заявлять о себе индивидуальное начало, мы еще не можем говорить о полной творческой самостоятельности художника, функции которого тесно переплетены с общественными, племенными и государственными. Здесь еще в полный голос заявляет о себе такой эстетический феномен, который понимается нами как *объективация лирического состояния и мироощущения* (Ф.Ницше).

Этот эстетический феномен протекал так же медленно, как и эволюция самих тюркских художественных форм. Например, эстетический принцип подобной объективации мы можем усмотреть в древнетюркских рунических памятниках.Вот фрагмент Большой надписи в честь Кюль-тегина. Из текста мы отчетливо видим, как личное горе автора надписи органично и изначально сплетено с общенародным горем. Текст состоит из двух частей:

**1-ая часть: личное горе**

|  |  |
| --- | --- |
| 1  …**с**ник *мой*любимый брат, 2   **С**кончался *наш* Кюль-тегин, 3   **С**корбь охватила *меня,* 4   **С**вет помутнел в глазах, 5   **С**потыкается ум, 6   **С**корбь безутешна *моя. 7***С**рок всему на земле – 8   **С**огласен *я* с властью небес: 9   **С**ыны человеческие 10 **С**мертными рождены… 11 **С**лезы лились из глаз, 12 **С**тон исходил из души, 13 **С**корбел бесконечно я,  | - личная тема - **общенародная тема** - личная тема - личная тема - личная тема - личная тема - - личная тема - - - личная тема- личная тема - личная тема  |

Как видим, первая часть плача содержит личную тему, тему родства: сник *мой* любимый *брат*, скорбь охватила *меня*, скорбь безутешна *моя.* Но уже здесь тематическая анафора (стих №2) поднимает и другую тему, тему *общественного значения*: умер *наш* Кюль-тегин. Так певец подходит к осознанию не только личной, но общественной и исторической значимости кагана. Далее темы: личная (*мой любимый брат*) и общественная (*наш Кюль-тегин*), – переплетаясь, раскрывают диалектику лирического чувства певца: если первая часть плача в основном состоит из чисто субъективных переживаний автора, то заключительной его части личное и общественное в переплетаются в одном чувстве, в одном горе. Это единство личного и общественного горестного переживания композиционно и структурно отражено в тематической анафоре.

Переход от субъективно-личных состояний к осознанию общественной трагедии так же отражен в тематической анафоре: *с печалью я думал так* (стих №14): смерть кагана, талантливого полководца, мудрого правителя – невосполнимая утрата для всего тюркского эля. И трагическую печать этой невосполнимости несут на себе «славные вожди», «младшие сородичи», «славные сыны», «само племя».

**2-ая часть: народная трагедия:**

|  |  |
| --- | --- |
| 14 **С** печалью я думал так: 15 **С**вет помутнеет в глазах 16 **С**лавных вождей моих, 17 **С**тупающих им вослед – 18 **С**ородичей младших моих, 19 **С**лавных сынов моих, 20 **С**амого племени моего!.. | - личная тема, переход: осознание значимости кагана - - **общенародная тема** - - **общенародная тема** - **общенародная тема** (сыновья в широком контексте) - **общенародная тема** |

Так личное (братское) горе сливается с общенародным*: «Свет помутнеет в глазах //Славных вождей моих, // Ступающих им вослед – сородичей младших моих, // Славных сынов моих, // Самого племени моего...* Как и сама анафорическая структура, так и жанровая форма этого плача сохраняют не только личное и общественное, но и эпико-мифологическое звучание. Поэтому при анализе подобных жанровых форм мы должны исходить из такого понимания, что перед нами обрядовая песня, что элементы структуры этой обрядовой песни всегда имеют свои мифологические и обрядово-ритуальные основания.

**Выводы:**

1. Особенности тюркского художественного мира и художественного текста раскрываются через генезис и семантику тюркских художественных форм, средств их выразительности и изобразительности. Они ведут к изначальной структуре, к начальным, мифо-ритуальным основаниям текста, формирующим его национальное своеобразие;

2. Средством художественной изобразительности и выразительности поэтического текста выступает звуковой повтор, на разных уровнях текста формирующий звуковые художественные образы. Корпус устно-стилевой техники певца составляют различные средства, организующие звуковой фон устного поэтического текста, его архитектонику (композицию): анафору, эпифору (монорим, редиф,  глагольная рифма и т.д.);

3. Известно, что в основе генезиса тюркской поэтической речи лежит древний *аллитерированный* стих, давший развитие не только анафоре, но и сам организованный на принципах ассонанса и аллитерации, еще более древних формах первобытной поэтической подражательной речи (*мимесис*), смыкающихся изначально с ритуально-символическим, шаманским, песенно-горловым комплексом, «первоязыком» обряда. Исходя из такого понимания происхождения поэтической речи, мы пришли к выводу, что анафора и эпифора составляют основу реконструкции древнего тюркского солярного мифа, обряда и ритуала.

4. *Анафора*, как древнейшее техническое «строительное» средство, структурирует художественный мир и текст жырау, играет важную композиционную, стилеобразующую и жанрообразующую роль в структуре поэтического высказывания;

5*. Редиф*, как и анафора, представляет собой особую форму звукового повтора. Участвуя в звуковой организации текста, он способствует формированию жанровой специфики текста, выявляя его специфические признаки и свойства. Завершая поэтический текст в конце каждой его строки и в заключительной его части, редиф усиливает звуковую выразительность текста, формирует его общий эмоционально-психологический фон, углубляет состояние лирического героя, а также играет важную роль в его структурно-композиционной организации.

6. В совокупности анафора с эпифорой составляют единую изначальную структуру и свидетельствуют о глубокой древности тюркского жыра, эпического стиха. В устно-стилевой практике исполнителя эта совокупность предстает как целостный художественный мир и художественный текст. Поэтому, выступая особой формой звукового повтора, эти синтаксические средства выразительности представляются не только имеющими древнейшее происхождение, но и восходящими к начальным, мифо-ритуальным основаниям, текста, некогда формировавшим магические (суггестивные) жанровые формы. Повтор – своеобразное воспроизведение «ухода и возращения», кружения – слепка шаманского камлания и солярного мифа.

**V. Заключение**

Организация художественного мира и художественного текста в поэзии жырау XV-XVIII веков – лишь один из этапов развития тюркского (казахского) устного поэтического творчества. Хотя жырау, этот яркий представитель древней устной культуры, и имеет общий с акынами ритуальный исток, социальный статус его иной, иные у него и социальные функции, и стиль поведения, и стиль творчества. Такой стиль поведения и творчества мы именуем меритократией («властью «знающих», посвященных).

Наглядным признаком процесса всеобщей *переходности* является тот, вполне очевидный факт, что этот представитель древней поэтической культуры становится в XV-XVIII веках доминирующим явлением. В связи с возникновением на территории бывшей Золотой Орды целого ряда тюркских государственных образований (а с ними и Казахского ханства, вчерашний духовный вождь племени начинает играть новую историческую и политическую роль, приобретает новый социальный статус (советник при хане и руководитель ханского совета). Соответственно, расширяются и его многообразные функции. С расширением этих функций, усложнением многообразных социально-исторических процессов кочевой действительности в творчестве вчерашнего эпико-героического певца наметился переход от музыкально-словесного искусства к словесному, чисто поэтическому, от эпической интерпретации толкования действительности – к лиро-эпической. Так в творчестве жырау возникает *речетатив*, основное назначение которого сделать поэтический смысл ясным, доступным и понятным.

Поскольку в устной поэзии XV-XVIII веков начинает все более и более заявлять о себе *индивидуально-поэтическое* начало, мы уже знаем первых авторов. Этот наиважнейший признак *общей переходности* характеризует начало *перехода* от песни – к устной литературе (начало формирования собственно профессиональной авторской литературы).

Несмотря на то важнейшее обстоятельство, что в эпоху всеобщей переходности, то есть в XV-XVIII века, начинает заявлять о себе индивидуальное начало, мы все еще не можем говорить о вполне творческой свободе, о независимой позиции жырау как *свободного* *художника*, функции которого тесно переплетены с общественными, племенными и государственными задачами.

Здесь важно осознание того эстетического феномена, понимаемого как *объективация* лирического мироощущения. Но и этот эстетический процесс развивался так же медленно, как и эволюция самих тюркских художественных форм. Этот признак*всеобщей переходности*: от музыкально-словесного исполнения жырау к речетативу (от песни к устной литературе); от объективных эпических жанров – к лиро-эпосу, к субъективному лирическому переживанию, а далее – к субъективному индивидуальному началу, индивидуальному творчеству исторически проявился в том, что именно в этот период начался процесс *консолидации* тюркских племен, возникновение на развалинах Золотой Орды новых государственных образований (Казахское ханство, 1465 г.). Теперь вчерашний духовный учитель племени, в прошлом – ритуальный посредник, исполняет более широкие функции: ханского наставника, руководителя ханского совета, общественного и государственного деятеля, законодателя, дипломата, полководца. В связи с расширением функций меняется его этика и эстетика, в глубине своей все еще сохраняя свои основные меритократические признаки. Это все та же *устойчивость* культуры кочевников, о которой писал в свое время С. Акатаев. Она формировалась тысячелетиями и не могла враз измениться.

«Центрально-азиатские камнеписные руны имели значение тайны и были связаны сначала только с магическими жанрами фольклора, а затем – только с особо значимыми священными ритуалами. Их выбивали на камне или по особо торжественным, или по наиболее значимым для племени событиям – например, по случаю смерти и погребения кагана (ведь и жырау создают текст лишь в особо важных или торжественных случаях). Это значит, что священные знаки использовались в качестве овеществления, «материальной формы» магического текста. И устный текст, и его ритуальное оформление предстают сакральным единством прототюркской обрядовой традиции. Таким образом, знаки Сибири и Центральной Азии были связаны и с *жыром*, и с ритуальной магией самого певца, *жырау* (см: жрец-жырау). Это знаково-символическое единство сохранялось до ХIХ века в чистой первородной форме [56].

С началом проникновения в степь ислама начался процесс демифологизации, но культ *аруаха* (первопредка) был все еще в XV-XVIII вв. довольно устойчив. Поэтому все жанры устного высказывания певца, вся его поэтическая система все еще носили эпико-исторический и героический характер. И сама эпоха именуется «героическим веком». Такой принцип *объективации* лирического мироощущения, подчинение своих личных интересов интересам общественным, был наследием меритократии (власти «знающих») как власти духовной, учительской, нравственной. Отсюда и природа жанра, отражающего, прежде всего, традиционную специфику мышления духовного учителя, «знающего», все еще стоящего на стыке двух миров, прошлого и настоящего.

В связи с явлением всеобщей переходности изменяется специфика организации художественного мира: древняя музыкально-словесная форма все менее отвечает художественным принципам нового осмысления и творческой интерпретации усложнившейся социально-исторической действительности. Наиболее удобной поэтической формой организации художественного мира и художественного текста становится *речетатив*: слово постепенно выходит на первое место, отдаляясь от музыки, и певец «превращается» в поэта. Признаки такого перехода еще не так заметны, но они уже наметились: речетатив выступает как особое самостоятельное художественно-эстетическое и ораторское явление.

Художественные миры и тексты героических певцов формировались и шли из глубокой древности, поэтому даже в XV-XVIII веках они все еще зиждились на эпических основаниях, используя устойчивые формально-стилевые компоненты, изначально восходящие к *оде,* к *культу предков* и к более древним солярно-мифологическим основаниям – к *культу солнца*. Идеологическую основу и интеллектуальное содержание такого древнего текста и обряда составлял миф (представление о духах предков), ставший племенной религией, а древний жанр восхваления предка стал основным источником для *жоқтау*, *мақтау*, *арнау* и других устных жанров.

Исходя из солярного понимания текста, мы выводим и все формульно-стилевые компоненты, и все многообразные виды повторов из одного источника – древнего солярного мифа, обряда и ритуала. Эти виды повтора, начиная со звуковых (фоносемантики) и заканчивая повторами наиболее широкой значимости (целыми тирадами, эпико-национальными и мировыми «общими местами», или *loci communes*, вплоть до «бродячих сюжетов») – основная и неисчерпаемая база для жанровых форм и стилей, используемых устным певцом.

Отдельный класс эпического повтора составляют и формально-стилевые компоненты устного поэтического текста, выступающие в его организации и структуре в качестве однородных синтаксических и стилистических конструкций. Так, анафорическое начало древнетюркских памятников и текстов поэзии жырау XV-XVIII веков дает нам представление об изначальной *ориентальности* тюркского текста и мышления (направленности их к восточной стороне, вправо). Выступая древнейшим элементом формульной грамматики, анафора проливает свет на особенности формирования стиля и жанра высказывания и, в функциональном единстве с ней, звуковая система первого уровня: *ассонанс* и *аллитерация*, – способствует наибольшей изобразительности жанра и выразительности движущегося в нем образа: «скрытого кадра», величайшего эстетического завоевания устной кочевой культуры казахов.

Наиболее распространенное художественно-стилевое средство организации мира и текста героического певца - *глагольная рифма*. Имея регулярный повтор, она в системе моноримной организации текста способствует иллюзии целостного (космического) его движения, образ логики и специфики художественного мышления певца.

Особенности тюркского художественного мира и текста раскрываются непосредственно через генезис и семантику художественных форм, средств их выразительности и изобразительности. Они ведут к изначальной структуре, мифо-ритуальным основаниям текста, формирующим его национальное своеобразие. Таким средством художественной изобразительности и выразительности устного поэтического текста выступают звуковые повторы, на разных его уровнях формирующие также и звуковые художественные образы. Корпус устно-стилевой техники певца составляют различные стилевые средства, организующие звуковой фон устного поэтического текста, его архитектонику (композицию): анафора, эпифора: монорим, редиф, глагольная рифма.).

В основе генезиса тюркской музыкально-поэтической речи лежит древний аллитерированный стих, давший развитие не только анафоре, но и сам организованный на принципах ассонанса и аллитерации, еще более древних формах первобытной поэтической речи, смыкающихся изначально с ритуально-символическим, шаманским, песенно-горловым комплексом, «первоязыком» обряда. Исходя из такого понимания происхождения поэтической речи, мы пришли к выводу, что анафора и эпифора составляют первейшую основу для реконструкции древнего тюркского солярного мифа, обряда и ритуала.

Анафора, как древнейшее техническое «строительное» средство структурирует художественный мир и текст жырау, играет важную композиционную, стилеобразующую и жанрообразующую роль в структуре поэтического текста

Редиф, как и анафора, представляет собой особую форму звукового повтора. Участвуя в звуковой организации текста, он способствует формированию жанровой специфики текста, выявляя свои специфические признаки и свойства. Завершая поэтический текст в конце каждой его строки и в заключительной его части, редиф усиливает звуковую выразительность текста, формирует его общий эмоционально-психологический фон, углубляет состояние лирического героя, и играет важную роль в композиции поэтического текста. Композиционно он развивает основной мотив, усиливает выразительные и изобразительные возможности жанра, его стилистическую природу, «аккомпанирует» основной художественной идее поэтического текста и заключает ее.

В совокупности анафора с эпифорой составляют один целостный мир.   Он воспринимался древним мифологическим сознанием как система бинарной оппозиции. Выступая особой формой звукового повтора, эти синтаксические средства выразительности представляются не только имеющими древнейшее происхождение, но и восходящими к мифо-ритуальным основаниям текста и своим повтором они способствуют суггестии, воспроизводят «уход и возращение» идеи и кружение – слепок шаманского камлания и солярного мифа.

**VI. Литература**

1. Махамбет Утемисов. Академическое собрание сочинений в ІV тт. Т. ІI. Стихи и толгау. Переводчик К. Жанабаев. Алматы: НИЦ «Ғылым», 2003, стр. 117.- 488

2. Плитченко А.С. Каменные книги. Журнал “Сибирские огни”, №1, 1990, стр. 92.- 176

3. Каратаев М. Вступительная статья к роману-эпопее М.О. Ауэзова «Путь Абая». А.: Жазушы, 1987, стр. 12.- 605.

4. Ауэзов М.О. Роман-эпопея «Путь Абая». Книга І. Глава «По предгорьям». А.: Жазушы, 1987. Стр.167-605.

5. Gunter E**.**Gedichte. M. 1982.

6. Абишев Х.Элементы астрономии и погода в устном народном творчестве казахов. А.: 1949 г. – 25 с.

7. Турсунов Е., Жанабаев К. Звездная песнь Серебристой Волчицы на Алтайских Холмах. Журнал «Евразия» №2, 2002 г.

8. Кондыбай С.Гиперборея: Родословие эпохи сновидений. Перевод З. Наурзбаевой. Алматы: Сага, 2011; Его же – Қазақ даласы және герман тәңірлері. Казахская степь и германские боги. Перевод М. Жанузаковой. Алматы: Сага, 2006; Его же – Мифология предказахов. Перевод З. Наурзбаевой. Алматы: Сага, 2008; Его же – Казахская мифология. Краткий словарь. Алматы: Нұрлы әлем, 2005 и др. издания.

9. Аманжолов А.С. «Шумеро»-тюркские соответствия и изобразительные логограммы. В кн.: История и теория древнетюркского письма. Алматы, Мектеп, С.278. - 368 с.

10. Представители немецкой астрально-мифологической школы и их труды: Boll F., Kleine Schriften zur Sternkunde des Altertums, hrsg. von V. Stegemann, Lpz., 1950. Boll F., Bezold K., Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wessen der Astrologie, 3 Aufl., Lpz. – B., 1926. Gundel W., Sterne und Sternbilder im Glauben des Altertums und der Neuzeit, Bonn – Lpz., 1922. Roeder H., Eine neue Darstellung des gestirnten Himmels in Agypten aus der Zeit um 1500 v. Chr.,  Das Weltall, 1928, Jg. 28, H.1. Scherer A., Gestirnnamen bei den indogermanischen Volkern, Hdlb., 1953

11. Ахтамберды. Художественный перевод выполнен К. Жанабаевым по книге «Бес ғасыр жырлайды». І том. Құрастырушылар М. Мағауин, М. Байділдаев. Алматы: Жазушы, 1989. 60 б. - 384.

12. Махамбет. Все художественные переводы выполнены К. Жанабаевым по книге «Бес ғасыр жырлайды». І том. Құрастырушылар М. Мағауин, М. Байділдаев. Алматы: Жазушы, 1989. 180 б.- 384.

13. Байпаков К.М., Акишев К.А. «Вопросы археологии Казахстана». А.: Мектеп, 1979. – 100 стр

14. Нурмагамбетова О.А. Подстрочные переводы эпоса «Кобланды батыр». Печатается по изданию Кобланды-батыр. Казахский героический эпос. М.: Главная редакция восточной литературы. 1975, стр. 410-411. – 443 с.

15. Tурсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана: Фолиант, 1999. – 268 с.

16. Кондыбай С. Гиперборея. Родословие эпохи сновидений. – Алматы: Сага, 2011.– 340 с.

17. Guenon R. Formes traditionnelles et cycles cosmiques. Paris, 1995; R. Guenon. Le Symbolisme de la Croix, 1931.

18. Рarry M. Studies in the Epic Technique of oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric style. – Harvard Studies in Classical Philology, V. XLI, 1930. – P. 80.

19. Заветы древних тюрков. Кюль-тегин. Малая надпись // SHAHAR-Культура.–2004.– №3(3).– 216 с.

20. Валиханов Ч.Ч. Следы шаманства у киргизов / В кн.: Избранные произведения. – Алма-Ата: Наука, 1986. – 414 с.

21. Аманжолов А.С. Солнечный символ тюркской цивилизации. // Материалы Международной научно-теоретической конференции «Роль историко-культурного наследия в диалоге цивилизаций», 9-10 июня, 2009 г. – Алматы, 2009. – 520 с. 

22. Поэзия казахских степей / В кн.: Поэты Казахстана. – Л.: Советский писатель, 1978. – С. 608.

23. Доспамбет жырау. Перевод К. Жанабаева // Простор. –2014. – №3. – С. 192. 24. Evola J. La tradizione ermetica. – Roma, 1971; Rahn O. Kreuzug gegen den Gral. – Berlin, 1933.

25. Жиембет жырау. Перевод К. Жанабаева // Простор. – 2014. – №3. – С. 192. 26. Исмаилова Ш.А. Мифопоэтика произведений Т. Пулатова: к проблеме хронотопа // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2006, №8/9;

27. Мифопоэтика романа Ч. Айтматова «Тавро Кассандры». Архаические образы природных стихий // Актуальные проблемы современности, - 2008, №4

28. С.И. Ожегов.. Словарь русского языка. М. Изд-во «Русский язык», 1981 г. Стр. 238 29. Лосев История античной философии в конспективном изложении. М.: Мысль, 1989 г. стр. 8. – 204.

30. Туреханова А.М. Определение понятий «картина мира», «языковая картина мира» и «языковая модель мира». В журн.: «Вестник КазНУ. Серия филологическая – 2006 г., №6 (96). Стр. 129

31. Каскабасов С.А. В горах Алатау и на берегах Сены. В кн.: Ананьева С.В. «Международное сотрудничество Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова», 2006 г., стр. 4.

32. Турсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана: ИКФ «Фолиант», 1999 г., стр. 214. – 252 с.

33. Магауин М. Поэзия казахских степей. В кн.: Поэты Казахстана. М.-Л.: Советский писатель, 1978 г. стр.7 – 608 с.

34. Акатаев А.С. О специфике культуры кочевья. В сб.: Кочевники-Эстетика. Алматы: Гылым, 1993, стр. 14

35. Асан Кайғы. Бес ғасыр жырлайды. Құрастырушы М. Мағауин. Алматы: Жазушы, 1989, 23 б. – 608 бб.

36. Шалкиіз жырау. Бес ғасыр жырлайды. Құрастырушы М. Мағауин. Алматы: Жазушы, 1989 г, 46 б.- 608 бб.

37. Бұқар жырау. Бес ғасыр жырлайды. Құрастырушы М. Мағауин. Алматы: Жазушы, 1989 г, 100 б – 608 бб.

38. Ауэзов М.О. Путь Абая. Книга первая. Алма-Ата: Жазушы, 1987 г. Стр. 90. – 606 с.

39. Асан Кайғы. Бес ғасыр жырлайды. Құрастырушы М. Мағауин. Алматы: Жазушы, 1989 г, 25 б.- 608 бб.

40. Умбетей жырау. Бөгембай өліміне. Бес ғасыр жырлайды. Құрастырушы М. Мағауин. Алматы: Жазушы, 1989 г, 76 б. – 608 бб.

41. Аманжолов С.Памятники древнетюркской письменности и их отношение к современным тюркским языкам. В кн.: Орхонские надписи: Кюль-тегин. Бильге-каган. Тоньюкук. Семей: Международный клуб Абая, 2001 г. Стр. 124.

42. Аманжолов А.С.Опыт изучения тюркских языков. Астана: Фолиант, 2012. Стр. 361. – 400 бб. 43. Смирницкая О.А.Руническое письмо. Лингвистический энциклопедический словарь.-М.: Советская энциклопедия, 1990 г. стр. 425. – 686 с. 44. Дугин А. "Гиперборейская теория", М., 1993.45. Кормушин И.В.Древнетюркское руническое письмо. Лингвистический энциклопедический словарь. М:, 1990 г. стр. 145. – 686 с.

46. Аманжолов А.С.Слово о тюркских рунах. Shahar-Культура, №3 (3), 2004. стр. 209.

47. Маргулан А. Х.Отзыв на защиту докторской диссертации. В кн.: История и теория древнетюркского письма. Автор книги А.С. Аманжолов. Алматы: Мектеп, 2003. стр. 357. – 368 с..

48. Большой энциклопедический иллюстрированный словарь. М.: Астрель-Аст, 2003. стр. 7.

49. Турсунов Е.Д. Шумерское эхо в тюркской культуре. Журнал «Шахар-Культура» №3 (15), 2007.

50. Жанабаев К.Тюркский миф и шумерский вопрос. Материалы международного научного симпозиума «Роль тюркского мира в диалоге цивилизаций» (18-29 апреля 2009 г. г. Алматы). Стр. 112. 51. Турсунов Е.Шумеры. Материалы международного научного симпозиума «Роль тюркского мира в диалоге цивилизаций» (18-29 апреля 2009 г. г. Алматы). Стр. 108. 52. Кормушин И.В.Алтайские языки. ЛЭС. М.: 1990. Стр. 28. – 686 с.

53. Кондыбай С.Гиперборея: родословие эпохи сновидений. Алматы: Сага, 2011. Стр. 12. 54. Қайрат Еділ (Жаңабаев).Перевод С. Ибраима.  Қазақтың қлассикалық батырлар  жыры мен әдеп-гұрпындағы түркі астральды  мифінің бастаулары. Қазақстанның қазіргі заманғы мәдениеттану парадигмалары кітабында. Алматы: Жазушы, 2006 ж, 138 б. – 496 с. 55. Стеблева И.В.Литературы Центральной Азии. В кн.: ИВЛ, т. 2, Москва: Наука, 1984, стр. 191.- 673 с.

56. <http://sitim-sir.ru/2012/11/ajynga-u-drevnego-naroda-saxa-byla-runicheskaya-pismennost/>57. R.Guenon.Formes traditionnelles et cycles cosmiques. Paris, 1995.; Его же: Le Symbolisme de la Croix; - другие работы; **J. Evola**. La tradizione ermetica. Roma, 1971**; Otto Rahn.** Kreuzug gegen den Gral. Berlin, 1933.