

Ауэзов Мухтар

Киргизский героический эпос

"Манас"

(По варианту сказителя Сагымбая)

Сказители "Манаса" и слушательская "эреда"

РАССКАЗ
ДЛЯ
БЕЛЫХ

Цнв. №179

Панка для Бумаг

Ауэзов Мухтар.

Киргизский героический эпос "Манас"
(по варианту сказителя Сагымбая).

Сказители "Манаса" и слушательская
среда.

Члв. №179.

СКОРОСШИВАТЕЛЬ

Лит.

Город

Учрежд. или предпр.

Дело

От

До

Примечание

Ауэзов Мухтар.

Сказители "Манаса" и
султамановская среда.

НИИКЯП

174

Рукопись № 20 XI 1936 г.

КИРГИЗСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

/ Кир. НИИКС /

ЛУЗЗОВ МУХТАР.

НИИКЯП
Рукопись № 13/25
1936 г.

КИРГИЗСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС "МАНАС".

/ по варианту сказителя САГЫМБАЯ /

г. Фрунзе.

1936 г.

" СКАЗИТЕЛИ МАНАСА И СЛУШАТЕЛЬСКАЯ СРЕДА. "

До последних лет имелись два написанных варианта "Манаса". Первый, как известно, издан В.В. РАДЛОВЫМ по его записи, произведенной в 60 годах из уст неизвестного нам сказителя.

Второй вариант принадлежит одному из последних крупных сказителей - "Манаса" - САГЫМБАД Оразбакову. Запись последнего варианта производилась в течение 4-5 лет киргизом мугаллимом Абдрахмановым Ибрагимом - вначале по поручению Туркестанской Научной Комиссии, а в-последствии, после образования Киргизской автономной области, по поручению киргизского Наркомпроса.

Этот последний вариант состоит из десяти толстых тетрадей /томов/ - /вернее-циклов песен/, в среднем по 500 страниц в каждой, исписанных убористым почерком в два столбца, приблизительно по 12 четверостиший на страницу. В этой редакции "Манас" состоит приблизительно из 60 тыс. строф. Привожу это грубое исчисление только с целью дать некоторое представление о размере поэмы, вообще же говоря строфическое членение на четверостишия для "Манаса" нужно считать крайне условным, как всякие другие произведения устного творчества, "Манас" не имеет устойчивых, однообразных форм и законов рифмовки и тем более канонических принципов строфического членения. Но из сказанного, конечно не нужно полагать, что поэма складывается из нерифмованной речи. Откладывая подробный анализ приемов стихосложения в "Манасе" д

следующей главы, пока отметим, что в ней представлены богатые и очень разнообразные виды рифм, как концовка стиха, так и в виде ритмико-мелодийного тактового упора.

Встречаются смежные, перекрестные, охватные рифмы и рифмы в виде "уйук" с общей рифмой для четвертого стиха.

Шестьдесят тысяч строф / иначе 240 тысяч стихов / составляют только первую часть этой эпопеи. Она посвящена главному эпическому герою - Манасу. Вторую часть составляет поэма о Семетее, сыне Манаса. Эта часть состоит из двух томов, тоже приблизительно по 500 страниц. Третья часть - о Сейтеке, сыне Семетее, - в один том, размером в 500 таких же страниц. Из уст Сагымбая записана только первая часть. Семетей и Сейтек записаны со слов других сказителей, хотя Сагымбай знает и эти две части и считал ^{Семетей} "высоким покровителем" своего дара, ~~Семетее~~ и с особенной любовью и энтузиазмом поет о подвигах этого героя киргизского эпоса.

Наше введение относится только к первой части, т.е. к песне /Жомок/ о Манасе. По своему исключительному размеру даже она одна может называться океаном поэзии, поскольку на всем протяжении поэмы мерная речь ни разу не обрывается прозаическим повествованием. Можно сказать с уверенностью, что нет ни одного киргиза, который не слышал бы о - "Манасе" или не слышал бы хоть несколько стихов из "Дон Казат", из "Кокотайдн^{ами}" или из "Семетее". Тем более нет ни одного певца киргиза в репертуаре которого не числились бы некоторые песни из указанных частей киргизской эпопеи. Но, вместе с тем, нет в наше время настоящего Манасчи, за исключением Сагымбая и может быть еще одного - двух лиц. Не всякий певец, носитель мелких форм устного творчества, как Семетбай, Куйден и др. знающий отрывки из "Манаса", может называться Манасчи. Настоящие былинные певцы, /иначе жомокчу/ не были исполнителями этих мелких песен.

Репертуар, даже жанр, отличали настоящих исполнителей эпических песен от певцов типа казахских акынов, в репертуаре которых числились отрывки из былинного эпоса, наряду с лирическими и обрядовыми песнями. Распространенный тип киргизского ырчи предреволюционных лет представляет из себя исполнителя Колова и разных увесилительных песен, сменяющего иногда эти песни по желанию аудитории заученными отрывками или даже целыми песнями - эпизодами из "Манаса" или "Семетей".

Их слушатели, в большинстве своем, не слышавшие всего "Манаса" от начала до конца, в исполнении настоящих жомокшу, не жалели похвал и певцу, заучившему незначительные отрывки. А Сагымбай, со своим неисчерпаемым, даже в течение трехмесячного исполнения "Манасом", конечно, не был доступен для большинства любителей устных сказаний. Поэтому неискушенные слушатели и сейчас в каждом районе могут назвать ряд имен, якобы отличившихся манасчи.

На самом же деле все они знают из "Манаса" только два-три эпизода, актуальных по тематике или с этнографической бытовой стороны, как "Кокотайдын али", или как интригующая героиня прошлого - "Дон-Казар", или же эмоционально действительная ширинеш любовная лирика "Айчүрөк" из "Семетей". Вот наиболее популярные и общераспространенные в репертуаре этих певцов - "ырчи" песни из "Манаса", "Семетей". По одному исполнению этих отрывков воздавались лавры всяким их исполнителям. И это не случайно. Это свидетельствовало о том факте, что эпический период в киргизском устном творчестве уже отошел в прошлое и на смену больших форм приходит окончательно победившая и вытеснившая эпос малая форма. Период бесконечного развертывания героического сюжета заканчивался обратным его свертыванием. Исполнение всего "Манаса" теперь сводится к исполнению популярных эпизодов или сокращенной редакции еще актуальных отрывков.

Последние десятилетия еще свидетельствуют о растущем интересе к лирическому жанру. Отсюда, из среды эпических песен становятся

более популярными отрывки из "Семетей". Изменившиеся социально-экономические условия, и внесенные Октябрьской революцией перемены в структуру общества, приводят к смене вкусов и запросов вновь формирующейся слушательской среды. Генерализующая линия в современном устном творчестве определяется линией количественного и качественно-го роста новых, мелких жанров по преимуществу нового советского фольклора. В результате всего этого мы имеем на лицо факт весьма распространенный в мировой литературе, факт существования различных литературных направлений, стилей, жанров, соответственно существовавшим культурам, в плане которых зародился, рос и дошел до своего падения каждый стиль, каждое литературное направление. Упадок господствующего когда-то стиля совпадает с моментом возрастающей роли противопоставляющего себя старому новому стилю. Этот диалектический процесс исторической смены отрицаниями прошлого доказан марксистско-ленинским литературоведением, факт распространяющийся и на литературные явления. Поэтому вполне объяснима одновременность устного сказания "Манаса" в начальные годы революции наряду с киргизскими революционными поэтами, беллетристами и драматургами в европейском смысле, как сосуществование элементов старой и новой культуры, как наличие в те годы остатков натурального хозяйства в киргизском ауле наряду с коллективизацией и индустриализацией во всем революционном строительстве Киргизстана.

Оставляя до следующих глав вопросы более подробного анализа формы, стиля и последовательного формирования киргизской героической эпопеи, перейдем теперь к вопросу о сказителях "Манаса".

Как ни странно, из древнейших сказителей "Манаса" не сохранилось ни одного имени ни в народной памяти, ни в устах жомокчу. Правда, в вариантах Сагымбая, во втором томе один раз упоминается имя поэта - дружинника Майсан - ирчи, который

Малан уйдун боры мын
 Жарым ундей Ирдаган

/одно украшение юрты воспевал пол-дня/ Это единственное упоминание о мифическом поэте, современнике "Манаса", не дополняется никаки-

ми новыми сведениями или даже косвенными упоминаниями о нем в других случаях. Так что сказать что либо в смысле создания первых песен о Манасе этим поэтом, достаточных оснований нет. Но упоминание важно в смысле характеристики стиля эпической песни, с медленным разворачиванием действия, с исключительным вниманием к деталям, с преобладанием пассивного созерцания.

Этот же факт служит оправданием, или вернее мотивировкой, для ввода некоторых приемов изобразительных средств в виде статистических мотивов длинных, подробных описаний, - для последующих поэтов. Почему же не сохранилось ни одного имени старого исполнителя этой песни?

Правда, народная память вообще мало занимает древних имен. Исключение составляет генеалогия рода и редкие исторические личности, как Чингис, Тимур и проч. Но исключительная популярность "Манаса" и в сравнительно давние времена и сейчас, при частом его исполнении, могла бы сохранить имена хотя бы одного-двух творцов популярных песен.

Если не приводятся имена, то могло бы быть в песне косвенное упоминание о них, как о вещем Ваяне в "Слове о полку Игореве". Если не народное предание, любящее в таких случаях легендарные преувеличения до окружения мифическим ореолом древнего имени, - способствовало популяризации отдельных певцов, как Асан-Кайгы у казахов, как Коркыт у большинства турков, то по крайней мере мог бы певец, унаследовавший традицию предшественников, сохранить и упоминать кое-какие из этих имен. Между тем в этом вопросе в киргизском эпосе очевидно традиция была иная. Здесь, наоборот, каждый певец как будто бы сознательно замалчивает вопросы творческой истории исполняемой им песни. Так поступает Сагымбай за исключением вышеприведенного случая. Исполнители-предшественники, от которых воспринял непосредственно последующий поэт, не упоминаются. Объяснение этого явления может быть двойное: во-первых, здесь могут играть роль общие законы эпического жанра, когда личное втор

жение поэта в эпическое повествование не соответствует диплому духу этого рода творчества. Эпическая песня, устный сказ всегда ведется от лица анонимного рассказчика. Здесь поэт-только сказитель, только передатчик того, что слышал, что по фабуле известно слушателю и что он передает только своими словами. Нет мест лирическим отступлениям, личному вмешательству сказителя. Нарушение эпического спокойствия, хотя бы даже кстати введенными лирическими излияниями, - равносильно нарушению законов жанра, нарушению устойчивой, канонической традиции. Если исходить из этой точки зрения, то можно сказать, что киргизский эпос сохранял чистоту жанра почти до последнего момента, не включая ни одного имени предшественников Сагымбая. Во всяком случае, эта традиция в раннюю пору возникновения былины держалась прочно. И в ней, очевидно, надо искать причину в силу которой передались за рубежом, не включенные в поэтический контекст древние имена.

Но, наряду с этим положением, возникает и др. момент, - момент специфический на киргизской почве, и, по нашему, не менее значительный для об^{яс}нения того ^{же} самого вопроса.

Дело в том, что в среде киргизских жомокчу существовала, внушенная даже и массам слушателей, вера в наитие /дарыган/ Поэту настоящим певцу "МАНАСА" выдавали свой вариант, как от начала до конца внушенный ему свыше. Об^{яс}няли это вмешательством сверхестественных сил, якобы призвавших их к этой роли и сразу вселивших в них, как избранных, всего "Манаса".

Неимоверный об^{ем} "Манаса" способствовал распространению и укреплению этой веры и среди слушателей. Возможность заучивания всей песни у предшественника исключалась. Исключалась и шепетильность по отношению к созданию какого-либо автора. А возможные совпадения не считались. Никто ^{ни} не имел и намерения разоблачать "избранных муз." Хотя общие места в исполнении Сагымбая, Тыныбека, Арылбека устанавливались всегда, все же каждый из сказителей "Манаса" утверждал, что его вариант самостоятельный, что ему диктуется так свыше". Впоследствии это стало уже профессиональной тайной. И ни один жомокчу не

раскрывал ее. Не составляет исключения и наш современник /Сагымбай/ конечно, при критическом отношении разоблачающие факты представлялись и прежним слушателям. Бывало, когда это искусство переходило от отца к сыну, от одного родственника к другому, как было в древней Греции в Гомеровскую эпоху, как было у финнов в переходе руны от отца к сыну. Сейчас для нас важен факт этой веры в сверхъестественное. Она и исключила возможность упоминания имени поэта. Память о наиболее выдающихся поэтов сохранилась только в поколении их непосредственных слушателей. А каждый новый поэт популяризировал только свое имя. По крайней мере так обстоит дело в отношении Сагымбаевского варианта. Здесь имя и фамилия Сагымбая упоминаются неоднократно в каждом томе. Поступали прежние поэты так, как Сыгымбай, с его некоторой даже саморекламой или нет, сказать сейчас трудно. Возможно, что в лице САГЫМБАЯ мы застаем уже первого былинного певца, осознающего роль индивидуального творца, т.к. он живет на границе двух эпох, на стыке прошлого с его коллективным творчеством и нового с индивидуальным творцом, с самоопределившейся личностью саморекламирующегося поэта.

Может быть это первый сказитель быliny до сознания которого дошел вопрос об авторском праве и соблазнил его. Поэтому он спешит к месту и не к месту сказать, что либо о Сагымбае, "наделенном высшими дарами." Но все же он от далекого былинного прошлого и в отношении восприятия нового. *Наибед..* И мы грешим перед ним, подозревая попытку сознательно заслонить своей близстоящей фигурой оказавшихся за его плечами. Может быть, порвав со старой традицией и недоверчиво глядя на новое, он решил заменять различные имена представителей многих поколений одним своим именем? Нетрудно допустить его желание борьбы с недоверчивым, претенциозным новым отрицающим "наитие". Может быть даже во имя спасения существующей в течение веков, в силу молчаливой договоренности, профессиональной тайны, он решил изжить все имена других поэтов, одно упоминание которых могло бы насторожить внимание у "недоверчивого", "подозрительного"

поколения. Таким образом Сагымбай себя рекламирует и ни одного из предшественников не упоминает. При чтении более отдаленных времен, надо полагать, здесь распространилось влияние законов жанра и в те времена, если упоминалось о поэте, то приводилось ~~имя~~ его имя, а распространенный эпитет к имени наиболее прославленного из них. С этой стороны интересно упоминание о Жайсан Ырчи в Сагымбаевском варианте. Слово Жайсан в казакском употреблении означает богатство, обилие, величие, / каска, жайсан/. Возможно, что то же самое означало и в киргизском употреблении. Тогда Жайсан есть и в "Манасе" ни что иное, как эпитет к имени анонимного певца, как Кемель айын в "Козы-Корпеш - Баяне", как вещей Баян в "Слове о полку Игореве". Действительные имена поэтов во все времена в эпическом контексте не включались. А впоследствии, когда сказителю "Манаса" приходилось выдерживать натиск со стороны отдельных фанатичных мулл, защищая свою профессию, тогда, может быть, они вынуждены были ссылаться на высокое покровительство их искусства, на вмешательство "Сверхъестественных сил". Сагымбай же начал применять эту привычку непосредственных предшественников гораздо чаще и шире, уже под влиянием нового, очевидно по своему представляя смысл и значение авторского права.

Теперь, прежде чем перейти к роли сказителей в формировании эпической поэмы, остановимся на немногих известных нам сказителях "Манаса."

В числе сохранившихся имен к самому старшему поколению принадлежит Кельдибек из рода Асык. Родился он в пятидесятых годах 18 столетия. В устном предании о нем говорится, что он начал исполнять "Манас" уже достигши зрелого возраста. О Кельдибеке знают сейчас немногие. Несмотря на сравнительную недавность времени его выступления, уже и о нем успела потускнеть народная память. Сохранили его имя только редкие старики и специально интересующиеся этим вопросом люди. Кто исполнял "Манаса" до Кельдибека, никто не помнит. Рассказывают, что исполняли его ~~в то время~~

и во времена набегов на киргиз казакского хана Аблая. Это событие происходило в 1776 г. Разница между временем выступления Кельдибека и этим историческим событием ^{Незначительна}, но тем не менее о предшественниках Кельдибека ничего неизвестно, тогда как в казакских преданиях о современнике Аблая Бухар Жирауе, старшем бийе и импровизаторе-певце, сохранилось очень много воспоминаний. Вообще в запоминании имен древних акынов у казаков дело обстоит более благополучно, чем у киргиз. Даже и о Кельдибеке по киргизским преданиям мы узнаем очень немного. Сейчас в этих преданиях уже явствует примесь элемента фантастического. Говорят, что когда пел Кельдибек, то дрожала юрта, в которой он сидел, "силой своего гения он потрясал ^{стихи} и на аул, как будто неожиданно налетал ураган и среди этой бушующей стихии наезжали ^{Неведомые} всадники, и от топота их коней садрогалась земля." Напоминание о всадниках неслучайно. Эти всадники ни кто иной, как Манас с его "Кырк Чоро" /сорок соратников/. Это намек на высокое покровительство самого Манаса, который по верованиям всех жомонгу сам избирает певцов, являясь к ним во сне и требуя распространения песни о нем среди потомства. Кельдибек, в сегодняшних преданиях о нем, отличался от остальных поэтов тем, что обладал "настоящей магией слова, чудодейственной силой которой были подвластны и природа и духи предков, каждый раз удостаивавшие необыкновенного своего избранника личным присутствием". Такой легендой окружила имя Кельдибека народная фантазия. А со дня его смерти прошло не более 125-130 лет.

Поэтов-сказителей последующих поколений предание помнит уже без примеси фантастики, в обыкновенном очеловеченном виде. Унаследовавший плодотворный гений Кельдибека является известный и сейчас в некоторых дрюгах Балык. Он выступил немного позднее Кельдибека и стяжал славу большого жомонгу в первой полови-

не прошлого столетия. Несомненно, что он застал Кельдибека и вполне возможно, что многое воспринял от него. Хотя биографических сведений о нем не имеется, но принимая во внимание побочные сведения о привычке начинающих сказителей "Манаса" подолгу пребывать около какого-нибудь известного жомонгу, можно допустить, что непосредственным восприимчиком Кельдибека был именно Балык. К тому же время выступления этих поэтов было порою усиления господства Манаства и периодом относительно спокойного исторического существования киргизского народа, часто враждовавшего с соседними племенами. Этот период должен быть периодом господства эпического жанра, с частым и длительным исполнением героической песни или хотя бы отрывков, как у отдельных манапов, так и на других многолюдных собраниях. Все это должно было способствовать Балыку, легче перенять, по крайней мере наиболее популярные отрывки - эпизоды из "Манаса".

В результате всего этого среди своего поколения Балык стал новой знаменитостью и начал затмевать ^{собой} ~~свою~~ славу своего предшественника. При этом, представители старшего поколения, непосредственные слушатели Кельдибека превозносили его имя, продолжали жить под гипнозом его гения. Молодое же поколение противопоставляло ему своего представителя, чтобы для будущего поколения передать его имя, как непревзойденного незаменимого поэта. А когда почтение Балыка, внушенное старшими, перешло и упрочилось в среде младшего поколения, его имени иногда присваивались качества, ранее присвоенные его предшественнику. Так мне пришлось слышать среди киргизов Каракольского Кантона похвалы Балыку, приблизительно в тех-же словах, что говорилось выше о Кельдибеке. Как никак Балык, поэт сравнительно не очень давнего времени и воспоминания о нем, хотя и приукрашенные фантастичной, во многом должны быть основаны на реальных фактах. Балыку унаследовал его сын, не менее популярный Найманбай так что начиная с Балыка ^{уже} есть возможность уже говорить о существовавшей традиции передачи и унаследования. И здесь, вопреки ссылкам самих поэтов на

Во всех эпизодах поэмы участвовали одни и те же герои в одних и тех же ролях, с приблизительно общей характеристикой их личности и всех их деяний. Поэтому то и свидетельствуют старики, слышавшие различных жомонти, о том факте, что у ранних и у позднейших поэтов они слышали почти одно и то же.

Как Чайманбет, так и Акылбек и Тыныбек начинали свою повесть с момента рождения Манаса, в одной и той же последовательности излагали об Алмамбете, Кожое, Жолое, в таком же порядке описывали Кокотайдыны аши, Уон Казат и все другие эпизоды; как у Сагымбая, так и у прежних певцов встречались очень и очень много географических названий, неизвестных народностей и масса имен женов, богатырей этих народов. При чем у всех певцов встречались почти одни и те же имена даже эпизодических фигур, второстепенных персонажей. Все это свидетельствует о безусловном наличии моментов заимствования, но заимствование фабульного и приблизительно сюжетной канвы.

Это одно не означало бы еще заучивания одного певца у другого. Но нужно добавить и другой момент: разные певцы исполняют некоторые части отдельных эпизодов в одних и тех же стихах, приводят одни и те же удачные сравнения, ^{метафоры,} общие поэтические образы.

Здесь мы не принимаем застывших эпитетов, навсегда прирепленных ^{к отдельным} ~~к отдельным~~ встречающимся в устах даже не сказителей. Кроме указанных ^{случаев} ~~случаев~~ одновременно наблюдаются общие рифмы, одни и те же ритмы. Так есть например общие места из Уон Казат ^{из} ~~из~~ в главе о походе на Пекин, ^и ~~и~~ ряде других песен о битвах, весьма популярные стихи, которые стали достоянием широких масс. Такие места несомненно заучены и сказителями жомонти, которые в необходимых случаях вставляют их в общий поэтический текст, как готовое клише, как застывшие картины. При чем этот самый момент заучивания для различных певцов имел различное значение. Обладающие большим творческим, импровизаторским талантом и вдохновенные в момент исполнения большим поэтическим гением,

вводят эти заученные отрывки несколько изменяя, со своей мотивировкой и необходимым обрамлением. А другие повторяют, передают только то, что слышали, что заучили. Как бы то ни было, для огромного большинства сказителей - задов не все стихи Манаса являются продуктом их собственного творчества. Наоборот, можно сказать с уверенностью, что нет ни одного жрмокид, который кроме общей сложной канвы еще не заучил бы известных стихов из отдельных ранее разработанных глав. Исходя из этого, можно говорить о наличии приблизительно постоянного канонического текста в отдельных песнях, хотя установить их точно сейчас, при поверхностном анализе Манаса нам не удастся. Но все же существование даже в сегодняшнем Сагымбаевском варианте этих старейших прошедших через уста и Балыка и Кельдибена и многих их предшественников стихотворных текстов по нашему неоспоримо. Между прочим это положение подтверждается фактами, сообщенными ЛЕБРОТОМ в отношении передачи и наследования отдельных рун в финской "Калевале". "Певец запоминает сущность содержания прежде чем ее дословный текст. Те места, которых не помнит дословно, он споет своими словами. Кроме такого способа передачи и сохранения рун, существует и другой более обеспечивающий неизменяемость слов в рунгах, а именно когда родители передают руну детям". Леброт допускает постоянство текста вплоть до неизменяемости слов в отдельных рунгах. Поэтому нам кажется несколько крайним утверждением мнение ака. РАДЛОВА - /Радлов - предисловие в Ш т. образцов/ - о якобы бесконечной изменчивости и текучести поэтического текста в устах киргизского былинного сказителя. Есть его творческое участие, порой даже ^{довольно} значительное, но вместе с тем многое им и заучено. Заученное переходит от поколения к поколению, от одного сказителя к другому. Наряду с признанием огромной роли сказителей в судьбе эпической песни - упомянутые сейчас моменты нужно отметить особо. И нужно помнить о них в исследованиях вопроса о формировании всей былины. Пока что пример БАЛЫКА - НАЙМАНБАЯ, АЛИ ШЕРА - САГЫМБАЯ дают повод говорить о безусловных

канвы

фактах заучивания, перехода сюжетно-повествовательной и многих общеизвестных стихотворных отрывков. Но и эти установленные факты не умаляют значения и роли известных поэтов, популярных жомонду, посвятивших свою жизнь исполнению эпической песни и наглядывавших на ее исполнение отпечатки, как своей индивидуальной природы, так и специфических особенностей своего времени.

Мистическая вера в их таинственный дар среди масс слушателей сохранялась долго. И сами они продолжали внушать массам веру в сверхестественное, веру в магическую силу эпического певца.

Только с течением времени менялись способы внушения этой веры. Нам неизвестно как в свое время обяснял КЕЛЪДИ-БЕК момент первоначального посещения его эпической музой и момент мистического посвящения его в "сонм избранных". Но судя по последним жомонду, надо полагать, что и он должен говорить о неожиданном прозрении среди каких-нибудь необычных обстоятельств. Так на пример ТЫНЫБЕК, один из популярных предшественников САГЪМБАЯ, момент посещения его "таинственными силами" мотивирует своим видением. Непосредственные слушатели ТЫНЫБЕКА встречаются и сейчас. По воспоминаниям САГЪМБАЯ, переданным мне мугаллимом АБДРАХМАНОВЕМ, и он тоже в молодости много раз слушал исполнения ТЫНЫБЕКА. Сам ТЫНЫБЕК исполнял "МАНАС" до конца своей жизни, как по частям так и целиком у манапов.

В силу характерности некоторых моментов его знаменательного, по верованиям слушателей, сна, позволим себе привести его. Будучи в молодости своей аульным старшиной, ТЫНЫБЕК однажды поехал в Каракол, а там за несвоевременный взнос шкибиточного налога был оштрафован начальством и посажен на неделю в катажку. Отбыв наказание, он выпросил у знакомого

лошадку / байтал - трехлетку / чтобы доехать до своего аула. Дорогой его ~~байтал~~ выбился из сил и отказался вести его дальше. Он вынужден был устроить остановку в *...у...у...у...* на урочище Тосор, утомленный ездой он уснул. Во сне к тому месту, где он находился, подехала большая группа всадников. Это были Манас со своими Кырк Чоро. Манас был на своем светло-савраом юне. Путники устроили привал около Тыныбея. Манас сам сел отдельно, а его спутники разделились на четыре группы. Во время еды Манас приказал своим слугам не кормить и Тыныбея. Слуги поднесли ему мед / между прочим, Тыныбек никогда раньше не пробовал меду и впоследствии наяву, когда ему пришлось есть мед, он якобы заявил, что эти именно и угощали его слуги Манаса. / Тыныбек от слуг узнал, что эти путники ни кто иной, как Манас с соратниками. Но когда он вздумал к ним подойти, они быстро снялись с мест и стали удаляться. Тыныбек долго гнался за ними, но никого не догнал. По его словам он уже во время этой погони во сне стал петь о Манасе. Проснувшись, он неожиданно для себя обнаружил прилив бесконечно долгих и прекрасных песен о деяниях Манаса. А его байтал, до сего времени ^{слова} ~~едва~~ волочившая ноги поне сла его во весь дух. Прозревший поэт пел один, всю дорогу. По приезде в аул он остановился у молодых жен / у него их было две / И ложе молодой ~~жен~~ не смогло его оторвать от навеянных напевов. Он пел целую ночь. Так вселился в него "дивный дар песнопения."

Конечно очень много вымысла и вместе с тем и поэзии в этом рассказе. Есть и символика в нем. Здесь мед можно уподобить не Ита-ру греческого Парнаса. В представлении его самого этот мед и есть олицетворение сладкозвучной песни. А усталую байтал, отказывавшуюся его вести, он толкует, как неудачно, нудно сложившуюся жизнь, или с неоплаченными недоимками и неизбежными наказаниями, мытарства, жизнь аульного старшины, исполнявшего прихоти управителя и иного начальства. Но байтал его поне сла-жизнь его обновила, стала "легкой, радостной", как только в нем обнаружился любимец эпической

музы.

Этот сон Тыныбека был популярен среди слушателей. Его считают правдивым, вещим сном. Кто первый из жомонку стал мотивировать наитие сновидением, мы точно не знаем. Но факт тот, что большинству из них, несомненно, понравился этот способ мотивировки и маскировки своего дара. Поэтому Тыныбеки не один Тыныбек, а многие другие тоже стали рассказывать о себе что-нибудь подобное. Возможность вещей снов допускалась и муллами, часто они сами занимались толкованием снов. С другой стороны в последние века сказители должны были объяснять наитие каким-либо приемлемым, позволительным, с точки зрения ислама, образом. Иначе, объяснение, противоречащее духу ислама, усилило бы гонение и массовое возмущение среди мулл, ишанов, имевших на манапов сильное влияние. Нужен был примиряющий момент. К тому среди большинства вообще существовавшая еще издавна вера в возможность сверхъестественных откровений во время сна. Вот почему в последние времена размножились рассказы о сновидениях не только ТЫНЫБЕКА, но и многих других поэтов. При чем и каждому в восне являлся Манас со своим Кырк Чоро и неизменно после этого сна начинает петь, доселе не имевший никакого отношения к поэзии избранник. ЕСЛИ специально интересоваться этим вопросом, можно собрать сновидения и АРЫСТАНБЕКА и АКЫЛБЕКА, живших приблизительно в одно время с ТЫНЫБЕКОМ и бывших тоже очень известными жомонку. Не без сна и наш САГЫМБАЙ. Он начал петь вообще с ранней молодости. И в эту раннюю пору совсем не помышлял о звании жомонку, он пел всякие увеселительные песни, собирал, заучивал их, живя беспечной жизнью молодого певца, увесилителя молодежи, постоянного участника вечеринок, свадебных пиршеств. Он однажды заболел натуральной оспой. Родители опасались за его жизнь. Он был на краю гибели. Тогда впервые в бреду к нему явился МАНАС. Он поручил САГЫМБАЮ петь о нем. САГЫМБАЙ дал обещание. По его рассказам, очевидно за это был

исцелен. Но легкомысленный молодой человек забыл свое обещание и не думал петь, прославлять того, кому он был обязан своей жизнью. Тогда явился к нему МАНАС во второй раз. На этот раз он был предупредительно грозен и приказал безоговорочно исполнять его волю. САГЪМБАЙ пожаловался на отсутствие песни в его устах. Но МАНАС его ободрил. Взял в свой круг пирующих друзей соратников. И на этом пиру к САГЪМБАЮ явился манап Орман очутившийся среди друзей МАНАСА и тоже увещевал САГЪМБАЯ петь о великом герое. Орман был покровителем отца или деда САГЪМБАЯ ОРАЗБАНА трубача этого Манапа и помимо всего остального, уважение САГЪМБАЯ к имени этого МАПА, само по себе, было достаточно для исполнения порученного. Кроме того его появление рядом с МАНАСОМ должно было намекать на одобрение его профессии и древнейшими и недавними предками. "Духи покровителей поколений сошлись в одном выборе и общем поручении. И САГЪМБАЙ тоже стал петь. Как видно, сноведения стали необходимой традиционной мотивировкой наitia феди всех жомокти. Общность схемы, приблизительно фабульные совпадения раскрывают традиционность, каноничность даже самих этих снов. Может быть жомокти не видел она, но для того чтобы внушить и себе уважение, по привычке предшественников, должен был свой поэтический дар об"яснить сверхестественным. В его интересах было сохранить тайну предшественника, поэтому он тоже ссылался на МАНАСА. Однообразие сноведений их не смущало, потому что во всех жомокти избирал сам МАНАС. Он должен был являться каждому во сне. В результате отрицался факт ^{забывания,} забывались, как было сказано выше, имена многих, не только древних, но и недавних даровитых сказителей. В итоге сейчас из известных жомокти можно назвать лишь ^{дуюко} КЕЛЬДИБЕЯ, БАЛЫКА, НАЙМА БАЯ, АРЫСТАМБЕКА, ТЫНБЕКА, ДИКАМБАЯ, АЙЫЛБЕКА и САГЪМБАЯ. На примере САГЪМБАЯ можно заметить некоторую эволюцию в толковании своего дара. Он в ранние периоды своего выступления и в частной беседе и после рассказывал о своем

сне. А в запитанных же снах МАНАСА, когда он делает отступления и начинает говорить о себе, он ссылается не на сон, а начинает мотивировать наитие спиритизмом, употребляя этот же термин. Это уже наслоение самого позднего времени, этот факт характерен, как доказательство того, каким образом и насколько сказитель приспособляется к пониманию и особенностям слушательской среды. Приспособления даже в части толкования поэтической тайны. Он сознает, что теперешний слушатель и ценитель уже человек новой среды, среды культурной, поэтому и старается убедить его, козыряя знанием кое чего о спиритизме. Он преподносит прежнего покровителя МАНАСА не на светлосдврасом юе, а упоминает только о духе его, якобы мистически посвящающем поэта "в заветные страницы тайнописи." От снов и от иных каких либо мотивировок должны быть свободны только заучившие певцы БРЧИ. Они и сами не претендуют на большее. Кроме того и их заряд, тоже сам по себе определяет их ценность, как жомокки заучивший обычно и полняет "МАНАСА" в сокращенной редакции. Если он и делает вставки, то они через чур заметны, не склеиваются в общий мелодический ритмически стройным словесным потоком самой песни. А искусственный слушатель отличает его от настоящего жомокки по об"ему звученных им песен. Время, в течение которого может петь певец, определяет и об"ем его знаний и степень одаренности БРЧИ, исполняющий всего "МАНАСА" в течение недели или десяти дней - не настоящий манасчи.

Если бы он исполнял не повторяясь месяцами, тогда одна эта его плодотворность, до известной степени исключая возможность дословного заучивания, уже дала бы ему патент на звание действительного жомокки.

Размер этой песни определяет ее стиль. И большая форма ее долго не разрушалась. Нарушение традиции разоблачало непродуктивность, убожество фантазии поэта. Поэтому, когда в последние

времена стали распространяться сокращенные варианты, там тоже и настоящему певцу пред"являлось определенное требование - исполнять один эпизод, но подробно, а не так, чтобы скомкать весь, ^{МАНАС} как это делает исполнитель Рауловского варианта.

В часы досуга слушали и слабых певцов, но никогда с ними не сравнивали настоящих жомокчи, отличающихся, прежде всего плодотворностью своего таланта, долгие исполнения которых занимательны для слушателя, так же при факте непосредственного наблюдения творческого процесса в устах прославленного былинного певца.

Общая роль заучивших певцов - рапсодов заключается в распространении, в популяризации отдельных эпизодов среди широких слоев населения. Они и сами не преувеличивали своего значения и бывали доступны почти всем. Такие рапсоды встречаются и сейчас. Их роль в возникновении и формировании эпической песни конечно, незначительна. Переход к этим основным вопросам о формировании быliny и о наслоениях до последнего времени приводит к необходимости говорить о решающей роли только жомокчи - аэдов, творческое участие которых определило форму: размер, характер, трагические сюжеты, в общем весь стиль героической эпохи. А стиль-продукт общественного уклада социально экономических данных класса, группы, подгруппы, в среде которых он бытовал. Поэтому прежде чем говорить о творческой роли аэдов, нужно основываться на слушательской среде, культурно экономические, социально-исторические условия классовой борьбы в которой определили об"ую мироощущение, направление мысли ^{и определенную настроенность, в целом - всей классовой идеологии} певцов - аэдов.

Каждый аэд, вообще как всякий художник, не сомненный продукт определенной социально исторической классовой среды. Если мы говорим о социальной обусловности произведений современных писателей, ^{писателей,} казалось бы свободно, изолированно творящих в тишине своего кабинета, то тем с большей уверенностью нужно говорить о той же обусловности творчества аэдов, находящихся в непосредственном общении со слушательской аудиторией.

Писатель и читатель разобщены друг от друга печатным текстом, книгой. А певец и слушатель представлены лицом к лицу.

Связь между ними гораздо теснее, взаимные влияния безусловны. Устная поэзия немыслима без слушательской аудитории почти в такой же степени, как немыслима она и без поэта-певца, выражающего мысли, чувства и настроение этой среды. Отсюда в устной поэзии более действительное влияние внелитературных рядов на литературные факты. Слушатель не пассивный читатель. Он непосредственный свидетель творческого процесса. Он же ценитель созданной вещи. Во всех компонентах эпической песни находит одинаковое отражение как его одобрение, так и осуждение. Он активно участвует в формировании былины.

Сказанное составляет общую особенность устной поэзии. Такова ее судьба. Поэтому она называется иногда даже коллективной поэзией.

Если так обстоит вопрос в отношении вообще устного творчества, то как отразилось влияние слушательской среды на формирование "Манаса". Ответы на этот вопрос мы найдем в социально-экономической сущности той среды, в которой получило преимущественное распространение слушание и исполнение „МАНАСА“. Касаясь вопроса о сказителях, выше мы говорили, что творческая роль принадлежала только жомокту-аэдам.

А их квалификацию действительного эпического певца определяла плодотворность их фантазии или длительное исполнение, широкое развертывание сюжетной канвы былины. Если так, то кому же могли быть доступны настоящие жомокту, исполнявшие „МАНАСА“ в течение шести месяцев, и в каких условиях возможно такое длительное исполнение его? Понятно, что полный вариант „МАНАСА“, во все времена бывал доступен только людям свободным, иначе материально обеспеченным, зажиточным слоям. Сама длительность исполнения, постепенное нанизывание одного эпизода за другим, без повтoр

ния уже сообщенных эпизодов, требует постоянной аудитории. Если бы певцу приходилось исполнять применяемому составу слушателей, он повторял бы более популярные эпизоды или по своему выбору или же по желанию слушателей, ~~он повторял бы более популярные эпизоды или по своему выбору или же по желанию слушателей.~~ Но перед постоянными слушателями, которым ранее исполненные отрывки известны уже до деталей, ему нужно обновить песню. Нужно развернуть новые эпизоды. Таким образом, только при постоянной аудитории бывает продолжительное исполнение всего "МАНАСА" от начала до конца. Здесь же, между прочим, нужно упомянуть, что "МАНАС" обилием своего размера обязан ни одному только творцу. Он увеличивался, развертывался в веках постепенно, благодаря своему коллективному участию аэдов различных поколений. А созданное одним поэтом, тоже не зародилось только в определенный краткий промежуток времени. Каждый поэт вынужденный постоянно исполнять "МАНАС" перед одними и теми же слушателями, должен был по мере сил его воображения, поэтической одаренности, выдумывать новые ситуации, новые перепетивные переломы, вообще новые эпизоды. Когда исчерпывались ~~вопросом~~ запасы его воображения, он прекращал исполнение, а на досуге, может быть месяцами или годами, задумываясь над расширением сюжета былины, он выдумывал новые положения. При обычном исполнении разработанного известного отрывка, певцы разделяют всю былину на отдельные песни, приблизительно тех же размеров, как песни в Илиаде, Одиссее, как руны в Калевале, составленные для рецитации в течение одного вечера. Вопреки совершенно условному делению организаторов записи последнего варианта "МАНАСА" на "тома", мы и в нем в пределах каждого "тома" имеем такие же песни. Весьма возможно, что первоначально вся героическая былина состояла из двух - трех таких песен, а затем слушательская среда, постоянная аудитория, увеличивая свои запросы, давала необходимые толчки для аэдов расширять, разнообразить основную ~~всюду~~ известную бабулу, придумывать второстепенные сцены.

основаны уже на данных ситуациях, и соединять их со сценами первоначальными. И так, только постоянная аудитория требует обновления, расширения сюжета. Характерной иллюстрацией в данном случае служит пример Демодона в VIII песне Одиссеи, (тоже разнообразящего свое исполнение перед постоянными слушателями в пиршественном зале во дворце Алкиноя.) Этот момент, по нашему, вполне разрешает проблему, поставленную Радловым в вопросе о формировании былины; побочно разрешает и вопрос о наслоениях вообще. Наряду с вопросом, как сложилась эпическая песня, столь богатая эпизодами, не менее основной вопрос заключается в том, продуктом какой социальной среды является это произведение? Какой социально-классовый смысл можно выявить во всех частных элементах, имеющих то или иное отношение к данному произведению? Исходя из этого момента, мы вновь возвращаемся к вопросу о слушательской среде и находим, что "Манас", как сложившаяся героическая эпопея в целом и в устах одаренных жомокчу - аэдов являлся достоянием только верхушечных слоев киргизского народа. Об этом свидетельствуют и побочные справки о том, что раньше полный "Манас" исполнялся только у манапов. Исполнение всего "Манаса" в течение нескольких месяцев в долгие зимние вечера в ауле какого нибудь манапа доставляют ему честь и известность. Популярное имя жомокчу привлекало в его аул многих любителей эпической песни. Но манап выбирал из их среды своих приятелей, влиятельных родственников, заранее об"являлось время, когда должно начаться исполнение. Аул ответственном образом готовился к приему и обильному угощению певца и постоянных слушателей. Так что прослушивание всего "Манаса" стоило значительных средств, и на такие затраты могли согласиться только манапы, безраздельно господствовавшие над своим родом, имевшие даже право облагать его налогами для своих личных потребностей. Манап - родовой авторитет в патриархальном прошлом киргизского аула. Экономическое и правовое господство манапства, как родовой аристократии, сохранялось до самой Октябрьской революции. Правда, социально-экономическая сущность манапства с каждой новой

эпохой в истории киргизского народа менялась. Имевший неограниченную власть над своими подчиненными манап - феодал в эпоху натурального хозяйства, впоследствии сменился манапом чиновным - в начальную эпоху принятия русского подданства, в эпоху возникновения товарно-денежного хозяйства. Вторжение торгового капитализма сильно поколебало устой родового общества. Разложение рода влекло за собой гибель и разложение родового авторитета. Манапство разлагалось, мельчало, становилось лишним, ненужным балластом в народном организме.

Но не со всеми манапами случилось так. Находились отдельные элементы жизнеспособные, сумевшие примириться с новым и ставшие в ряды торговой буржуазии. Во все эти периоды, манапство, как социальная прослойка, порожденная патриархально родовым строем, через века протаскивала свою старую идеологию, идеологию господствующей группы, родовой аристократии. А известные исполнители "Манаса", если даже сами были не манапского происхождения, все же обслуживали эту аристократию, создавали ее культуру, потому что главными потребителями их продукции являлись манапы. Первоначально возникшая в народных массах эпическая песня в своем дальнейшем расширении, сюжетно идеологическом осложнении и разбухании стала невольно достоянием этой верхней прослойки. При чем, "Манас" став таким образом в исполнении жомонку классово-насыщенным памятником феодальной эпохи являл собою в прошлые века господствовавший верхний стиль, тогда как низовой стиль, в виде старых мелких форм устного творчества, как характерная в этом случае пастушеская песня, - "бекбекей, шерылдан или много др. обрядовых песен бытовал в низах. А заново отделанный перерожденный "Манас", не ограничивался только средой феодально родовой верхушки, а распространялся, хотя бы в отрывках, среди массы слушателей, уже не ^{ис}пользуясь как классово-идеологическое орудие этих верхов в деле внедрения их идеологии в народные массы. Общие законы снижения и спускания произведений, выражающих собой верхний стиль, в

в среду низших прослоек, в виде популярных среди масс литературных образцов, сыграли свою роль и в этом случае. Иллюстрацией может служить ^{распространенность} до революции ^{среди} массы узбекского населения суфийской поэзии эпохи дворцовой культуры, или распространенность баллад геттингенских бардов, между прочим молодого ШИЛЛЕРА и ГЕТЕ, в виде народных песен в широких слоях немецкого трудового населения. Таким образом и "Манас" стал популярным среди всего киргизского народа. Но этот факт отнюдь не меняет сущности "Манаса", как продукта феодально-родовой эпохи и ее господствовавшей речевой культуры.

Глубочайший анализ содержания и формы и более детальный обзор элементов населения, тематики и приемов изобразительных средств должны полнее вскрыть эту сущность данного произведения. Между прочим не только содержание былины, но даже специфические приемы устного сказа и формальной ^{структуры} фразы - стиха тоже свидетельствуют ^о классовой обусловленности не только поэмы в целом, но даже всех ее компонентов. Но нашему, ^{бесспорен} тот факт, что каждый жомокчи, слагая песню о Манасе, прежде всего занимал, забавлял своих покровителей манапов и исходил из их идеологии и из круга их представлений. Поэтому, вся поэма сложилась в героическую эпопею родовой феодальной аристократии, Манас - как родовой вождь, как великий покровитель всех ^{тюркских} родов, его КЫРК ЧОРО - главари отдельных ^{тюркских} племен. Совершенно не участвует масса. Ее роль, даже как статиста, отмечается очень слабо и редко. Зато героизм в битве, ловкость в состязаниях, сила, красота, находчивый ум, все - составляет многосторонние достоинства родových вождей - Манаса и его сорока соратников. Короче говоря, начиная от значительных, динамических тем, кончая самыми незначительными мотивами, все части МАНАСА ^{строго} выдержаны в нужном и желательном для верхушечных слоев стиле. В результате - монолитный, цельный памятник прошлого киргизской

истории, памятник подобный пирамидам египетских фараонов, выражающих, по определению Гаузенштейна, "экстаз количественной формы", особое величие, как общественный стиль древне-восточного феодального искусства - "МАНАС" в литературе является редким памятником, выражающим общественный стиль феодально родового строя, прежде всего, своей монументальностью.

Таким создан "МАНАС" коллективным участием поэтов многих поколений, создавшим высший стиль словесной культуры родовой аристократии. Традиционная установка на родовую верхушку не нарушена и Сагымбаем, хотя в его варианте есть интересные насловния и из времен Балканской войны, Империалистической войны, порой он касается Октябрьской революции, Киргизской Автономии, часто упоминает о Ленине, но даже все это новое он воспринимает сквозь призму родовых представлений и понятий. И этот факт, как заранее осознанная и осмысленная тенденция - составляет формально-идеологическую доминанту, проходящую лейтмотивом через все произведения, одновременно по линиям содержания и формы.

Переходя к заключительной части Ваших общих замечаний о поэме, сказителях и слушательской среде, считаем необходимым дополнить приведенные данные фактами, касающимися биографии Сагымбая Оразбакова и общих условий исполнения им поэмы. Дальнейшему нашему разбору подложит только один вариант, записанный из его уст. Поэтому, не безинтересны все обстоятельства, сопутствовавшие исполнению, записи. Из этих обстоятельств складываются те личные и общественные мотивы, тот бытовой фон, ^{оскрещенный котом.} обусловлено последнее, необычайное для сказителя четырехлетнее исполнение поэмы. Из них поэт получил заряд к творческому импульсу, к пафосу, а иногда отдельные обстоятельства получили даже непосредственное свое отражение в поэме.

Каждый из этих моментов определял настроение поэта и направление творческой фантазии, Короче говоря, иногда осложняло, а иногда и непосредственно влияло на весь ход творческого процесса.

Трудно вообще предположить, что столь длительный творчески

исполнительский акт протекал при одном настроении поэта. А факты, приводимые ниже из истории записи, свидетельствуют о многих скрепявшихся, сложных данных, непосредственно повлиявших на историю текста.

Сюда входят различные обстоятельства личной, семейной жизни поэта, все условия, в которые были поставлены сам поэт и записывавший мугаллим во время их совместной работы. Как особые условия нужно упомянуть и о заказе со стороны научных учреждений и уполномоченных лиц. Они неоднократно беседовали с Сагымбаем о совершенно новых, доселе неизвестных поэту задачах предстоящего исполнения и попутно снабжали его многими разнохарактерными сведениями из прошлого и настоящего.

Как видно из дальнейших данных, эти встречи и беседы с новыми лицами - заказчиками не остались без последствий для всей почти части поэмы. Подробнее о них поговорим дальше. Пока же вкратце остановимся на биографических данных о Сагымбае и тех фактах, о которых свидетельствует ведущий всю запись текста мугаллим Ибрагим Абдрахманов.

Сагымбай^х - киргиз Нарынского Кантона из рода Саяк, клана Мойнок. В 1922 г. ему было 55 лет. Отец его - Оразбак - свидетель и участник многих важнейших исторических событий, предшествовавших и сопутствовавших русскому завоеванию края. Он же участник международных распрей за гегемонию в районе Иссык-Куля. Состоял одновременно трубачем известного манапа из рода Сарбагыш Ормана. Рассказывают, что он был очень талантливым кюнейчи /музыкант/, заполнявшим досуги своего манапа мастерским исполнением киргизских старинных куйёв /сложных инструментальных мелодий/.

Сын его, будущий домохозяин Сагымбай, родился на берегу Иссык-Куля. Отец впоследствии женил его на одной из внучек своего ровителя Ормана.

х/ Биографические сведения о Сагымбае записаны Абдрахмановым

Сам Оразбак умер, когда сыну было 23 года. Не подготовленный родительским воспитанием к какому-либо ремеслу, совершенно не связанный с постоянными заботами по хозяйству, Сагымбай постепенно начал увлекаться ролью исполнителя жомоков. Наделенный от природы недюжинной памятью он еще при жизни отца собирал и заучивал различные обрядовые, лирические, свадебные песни, запоминал заинтересовавшие его отрывки из жомоков, выступал на многих семейных вечерах, тоях и увеселительных многолюдных торжествах.

Таким образом ко времени смерти своего отца в значительных кругах своего рода он уже стяжал славу большого ырчи, а немного времени спустя, он уже соперничал с известными современными ему жомоками.

"Посвящению" его в жомоки способствовал, как объясняет он сам, тот "знаменательный сон", о котором упоминалось выше. До этого момента репертуар его состоял повидимому из самых разнообразных песен, преимущественно мелких форм. Постоянный участник увеселительных вечеринок, он являлся в юношеские годы неутомимым, неисчерпаемым импровизатором всяких лирических, любовных, игровых песен, которыми обычно сопровождалось многие игры киргизской молодежи. Из числа этих песен такие виды как "сакатбай", "кыз обаш" и т. п. в изобилии сохранились в его памяти до старости.

По воспоминаниям современников, начальный и последующий периоды выступления Сагымбая как жомока замечательны появлением целой плеяды талантливейших исполнителей "Манаса".

К числу их относятся как уже известно: Балык, Найманбай, Тыныбек, Акылбек, Дыкамбай, Арыстанбек и другие.

В личных воспоминаниях Сагымбая первым видным исполнителем "Манаса", из уст которого он впервые прослушал всю поэму был Тыныбек.

Но Тыныбек, Найманбай, Акылбек - почти все сверстники - современники Сагымбая. Из поэтов старшего поколения он застал только Балыка - в молодые годы Сагымбай слушал и его. Кроме перечисленных

поэтов, Сагымбай имел, хотя не очень популярного, но тоже с именем Жомокту брата Али-Шера. Так что из указанной группы поэтов вследствие разницы в letech был мало доступен разве только один Балык, а все остальные составляли поэтическую среду будущего Манасчи. Весьма возможно, что эта группа поэтов в своих исполнениях представляла различные школы многих эдов прецествовавших эпох.

Вопрос о школах, о развитии и построении сюжета поэмы, о приемах и порядке называния отдельных эпизодов в ней в исполнении Сагымбая - возникает даже при самом первом знакомстве с сегодняшним текстом в связи с вопросом о излоениях.

После того как Сагымбай стал признанным жомокту, он приобретает облик профессионального певца, и дальнейшая его деятельность протекает не в кругу своего аула и сородичей. Как все популярные певцы, он имеет уже свой избранный круг слушателей из манапов и влиятельных, родовитых богачей. Так, например, он находился в дружбе, поддерживая постоянную связь с известными в свое время манапами как: Мамбет Али, Дюр, Тезекбай, Жолпонкул. Входя в постоянное общение с высшей киргизской знатью, он усваивает их мировоззрение, впитывает их навыки. У поэта вырабатывается общий язык, единый идеологический, эстетический канон, сблизившие его с предпочитаемой им группой слушателей.

Так протекает все 55 лет его жизни, не внося никаких существенных изменений, идей и чувств ко всему установившемуся, заштампованному, ограниченному кругу его мировоззрения и мироощущения.

Имея от трех своих жен девять человек детей, оставшихся в живых, несая все тяготы семейного бремени, как единственный зарабатывающий член семьи, в первые годы революции он впал в бед-

ность и вынужден был искать прибежища у своих прежних покровителей. В это время он исполнял свои песни не за богатые дары, как бывало раньше, а под отрывки, целые эпизоды, за заколото-го барана, в ожидании сытного мясного блюда.

Таким застало его поручение, выдданное Туркестанской Научной Комиссии, а впоследствии Кирнаркомпроса, продиктовать все поэму специально приехавшему к нему в порядке мобилизации мугаллину Абдрахманову.

Для организации этой записи вначале был командирован из Ташкента Арабаев Ешенали /один из инициаторов собрания „Манаса“. В Киргизстане идею записи поддержали Садиков, Кудайкулов и не местных работников Нарынского района принял горячее, деятельное участие во все время записи тов. Тойчинов и ряд других молодых ответственных работников того времени. Наряду с этими лицами вступая в постоянное общение с Сагымбаем, поддерживая связь между поэтом с одной стороны и Наркомпросом с другой, мугаллим Кайом Ифтахов как официальный и фактический организатор записи и постоянный собиратель образцов устного творчества у киргиза.

Указанная группа лиц решила устроить Сагымбая и мугаллима в семье одного манаса Нарынского района Абдылда, обязав последнего содержать их во все время работы в качестве гостей.

Это поручение Абдылда исполнял очевидно вполне добросовестно. Об этом свидетельствуют неоднократные упоминания мугаллима и самого Сагымбая в последующие периоды их работы. При чем, у Сагымбая имя Абдылда поется две - три раза и в контекст поэмы в начале и в заключительной части двух - трех циклов песней /т. У1/.

Устроив их у Абдылда и снабдив авансом, Арабаев заключил с ними договор, по которому Сагымбаю вменялось в обязанность

диктовать в день по 50 - 60 страниц, с расчетом окончить всю поэму при одинаковой продуктивности в течение приблизительно одного года.

И действительно темы работы вначале по своей продуктивности отвечали задаче.

По свидетельству Абдрахманова, Сагымбай приступил к исполнению с большим воодушевлением, продиктовав за первые летние месяцы весь первый «том» - один из наиболее талантливых исполненных циклов песен. За это же лето продиктовал и второй «том», т.е. всего приблизительно около 1000 страниц, доведя свое исполнение до «второй газеты» - до третьего тома. Исполнили эту работу на джайлау, переключившая вместе с аулом Абдиля.

Эти два тома и последующий третий том исполнены с одним творческим энтузиазмом, приблизительно при одинаковом настроении, при серьезном, рвостном отношении поэта к своей задаче.

Но, организовав дело, Научная Комиссия и уполномоченные его лица постепенно забывают о начатом деле и о занятых на нем людях, предоставив их самим себе. Неоднократные письменные обращения Абдрахманова в центр не приводят ни к каким результатам. Сагымбай начинает беспокоиться за судьбу семьи и детей. Обстоятельства вынуждают его часто уезжать домой, израсходуя средства на пропитание своих домашних. Нарушаются первоначальные темпы в работе. Напряженность творческой фантазии ослабевает, снижается продуктивность. Теперь он диктует гораздо медленнее, со многими перерывами. Ненимание со стороны прежних инициаторов записи нервнрует, разочаровывает поэта в начатом деле. Наконец, Сагымбай и Абдрахманов раз-
ежаются по домам, прервав свою работу на неопределенный срок.

В это время заметно падает интерес к их деятельности и в среде честных работников. И только принятие горячего участия в их судьбе и проявление большой настойчивости со стороны тов. Тойчинова возвращает их опять к прежней деятельности. Вновь создаются относительно сносные условия для работы. Они начинают работать, проживая уже то в одном, то в другом месте. Часто приходилось жить и в семье самого Сагымбая, расходуя иногда его личные средства. Все эти условия не остаются без последствий. Начиная с конца третьего «тома» в начале и в конце почти каждого из последующих томов, Сагымбай диктует своему писцу пространные послания в стихах «Вийялы /интеллигенции/ и окымет /правительству/. То укоризненный, то возмущенный, иногда жалобный тон этих посланий свидетельствует прежде всего о самом искреннем, добросовестном отношении поэта к порученной ему миссии. Но это же свидетельствует о действительно имевшем место несправедливом отношении к ним, о необычных, недопустимых условиях, в которые были поставлены они впоследствии. В одном из этих посланий Сагымбай был вынужден даже сообщить о количестве баранов, чая и муки, съеденных из его личных запасов. Правда он, сообщает о них иногда и в шутовском тоне, упоминая одновременно о своих двух женах, которые раньше ежегодно рожали детей, а теперь по милости «Вийялы» становятся бесплодными. Положение Сагымбая заметно улучшилось только после образования Киргизской авт. области, когда попечение над Сагымбаем взял на себя Кирнаркомпрос. Как бы то ни было, нарушение нормальной деловой работы затянуло запись всего «Манаса» почти на четыре года. При чем, по сообщению Абдрахманова, из этих четырех лет фактически они проработали над «Манасом» только год с небольшим. Остальное время ушло на частые перерывы по указанным выше обстоятельствам и только

один раз по случаю болезни Сагымбая, когда он сломал себе руку, упав с лошади. Кроме того, начиная со времени работы над серьезным тоном у Сагымбая появлялись признаки психического расстройства, повлекшие за собой забывчивость. Этот факт объясняется очевидно крайним его переутомлением от необычного для него напряжения и по правде говоря, скучной работы - сухой диктовки в течение ряда лет скучному, одинокому писцу. Все прежние исполнения его протекали при многолюдной вдохновляющей аудитории энтузиастов-слушателей при напевном, отчасти и гримасном /жестикаляция, мимические жесты/ исполнении. Там он вместе со своими одобряющими его /возгласами, восклицаниями /поклонниками сливался в одно тело, созерцая героические сцены раскинутого им же самим полотна.

Он ощущал как материал, так и его обращение во всей полноте и эмоциональной действительности для слушателя и для себя. И пел обычно до тех пор, пока это не утомляло, не ослабляло его сил. При этих условиях почти каждое исполнение являлось вдохновенным пением. Вот это и являлось приемлемым, законным условием для полета творческой фантазии.

Последнее исполнение и должно было отразиться на нем не иначе как крайним нервным переутомлением.

Однако все приведенные здесь, обстоятельства относятся к моментам чисто внешним, обусловившим то или иное настроение, степень продуктивности, степень эмоционального волнения, энтузиазма поэта. Их влияние и на судьбу текста в конечном счете должно быть весьма значительным.

Необходимо упомянуть и о других фактах, которые повлияли уже на внутреннее содержание поэмы, на идеологическую окраску в процессе развития сюжетной канвы поэмы. К этим фактам относятся встречи с рядом культурных работников - киргиз, содержание и характер длительных бесед с ними.

При знакомстве со всем записанным вариантом поэмы особенно ярко выделяется один слой, в виде непосредственного отражения вразивших поэта идей пантюркизма со ссылками на отдаленное и недавнее историческое прошлое многих тюркских племен. Упоминаются почти с полнейшей точностью многие географические названия, приводятся факты из истории соседних нетюркских народностей. Неоднократно настойчиво подчеркивается необходимость родового объединения всех тюркских племен. Особо выделяется поэтом историческая роль киргизского народа, якобы сохранившего по языку, по цельности быта, по образу жизни, по многим этнографическим, историческим данным все подлинно тюркское, самобытное, не затронутое чужеземными влияниями.

Дальше в том же роде: **С**е го д ня ш не е об - е д и н е н и е киргиз в автономную область "есть начало новой эры, когда киргизский народ должен выступить в роли объединителя разрозненных тюркских племен и должен выполнить историческую миссию восстановления прежнего могущества тюрков, на подобие временам гуннов, огузов, Чингиса, Тимура и на подобие того, как этого достиг в свое время Манас", якобы обратив все тюркские племена в мусульманство и объединив на необъятной территории Алтая, Алтаю, Турана, Ирана, всей Сибири, Серм-Архи, Средней Азии одно легендарно-мифическое могущественное государство "Корук". При чем этот призыв не случайно прорывается из уст поэта. Его духом пропитаны многие части поэмы. Последовательно, программно и по своему идеологическому выдержанно проведен его влияние от одной главной темы к другой в сюжетной динамике поэмы. Так художественно цельно, убедительно трактован центральный героический образ святого Манаса. Для последнего поэта это был - не продукт досужей фантазии, не результат твор-

о с и т а ц и я
Кыргызы

а и м е н н о ?

ческого вымысла, а как бы реальный образ „тюркского национального героя“, каковыми были якобы прежние вожди племён, или каким должен быть теперешний объединитель родов. Это - идеал „народного вождя“, основателя новой государственности, восстановителя прежнего могущества тюрков. При чём историческая миссия собирания образования ²⁴ мощного ядра и безусловное господство внутри этого объединения падает на долю киргизского народа или Алаша в целом, предполагая не меньшее право и значение и казакского народа, носящего совместно с киргизами клич „Алаша“. Тут налицо несомненное влияние контрреволюционной, националистической программы Алаш-Орды и Панжуркистов.

Исходя из этой, явно осознанной, политической тенденции проникшей через новых заказчиков, Сагымбай прежде всего должен был разрешить вопрос о происхождении самого Манаса. Все прежние исполнители, упоминая предков Манаса, выводили его из рода „Ногай“. Отсюда допустимо было причисление Манаса к героям из ногайцев. Но Сагымбай в последнем своём исполнении заранее предупреждает возможность такого рода догадок и даёт разъяснение повидимому просто от себя, называя одного из ближайших предков Манаса, именем Ногай ничего общего не имеющим с ногайским племенем. В его исполнении Манас - киргиз и должен быть таковым. Здесь проглядывает не приятная обработка случайно попавших в круг ведения певца отрывочных исторических сведений, легендарных данных, в выступлении определенное мировоззрение, если хотите - политическая программа панжуркизма, Джедидской, националистически настроенной группы интеллигенции. Исторически опровергнутая, опрокинутая всем ходом послереволюционного развития национальных окраин Советского Союза, эта политическая „теория“ про-

должала жить в сознании отдельных представителей местной интеллигенции - националистов, а через частые встречи и беседы передавалась и очень быстро привилась поэту и дала свои плоды в записанном варианте поэмы.

Социально нечуждый и идеологически близкий подобной политической установке профессионал-сказитель "Манаса" в навайных ему мыслях, в сообщенных искаженно исторических и полухисторических фактах нашел для себя безусловно надежную опору, идеологическую базу, которыми определялся весь основной тон трактовки эпического сюжета. Эти же встречи дали к прежнему запасу имен, которыми вообще изобилует поэма, массу новых исторически зафиксированных имен, массу географических названий много кратких, отрывочных сообщений из области истории, истории культуры, экономики, географии и фольклора отдельных районов.

Конечно наслоения, легшие на "Манас" из указанных сейчас областей, получили доступ в текст поэмы не исключительно только через организаторов записи. Часто данные из указанных отраслей могли доходить до жомок и несколько раньше, в годы, предшествовавшие Октябрьской революции, когда появлялись отдельные лица из манасов, читавшие татарские, казакские газеты, журналы, черпавшие в них некоторую сумму знаний и почти всегда делившиеся своими впечатлениями с людьми своего круга, а иногда и талантливыми жомками. Ведь известно же хотя бы даже по Радловскому варианту, как сравнительно давно проникся Манас религиозными тенденциями в духе панисламизма. Это результат, влияния ишанов и мулл на манасскую среду, и его действие сказалось на "Манасе" очень ярко и активно. Между прочим усиление религиозного влияния способствовало набожности некоторых из числа своих жомков. У набожного сказителя и герои набожны. х/

х/ Соколов. Билим. Лит. энциклопедия.

Особой наблюдательностью отличался и Сагымбай. Но помимо этого чуткость и отзывчивость поэтов в отношении всего нового, что попадало в круг сведений по преимуществу манасской среды, были изумительны. Элементы, обновлявшие уже установленный вид повествования, новое освещение, мотивировка тех же событий составляли органическую потребность поэтов-сказителей. Так что освежение материала замечательными, содержательными новостями - являлось традицией далекого прошлого.

К-р?
А услышанное Сагымбаем от отдельных лиц из числа киргизской интеллигенции естественно показалось ему неопровержимо верным, цельным и доселе мало известным преждему кругу его слушателей. И он начал пестрить себе исполнение всеми мелкими и значительными сведениями из самых различных отраслей, какими наличками его собеседники, ищевшие в виду привычки и особенности психологии профессионального певца и главное помнившие о себе, как о заказчике в глазах сказителя.

Поэт определил свою новую задачу применительно к выше-сказанному воззрению своих авторитетных собеседников. Взамен прежней ориентации на более почетных слушателей из числа всей слушающей аудитории, теперь он ориентируется на данных лиц, их вкус. Их требования он понимает как требования новых его слушателей - читателей. Он представил, что устами его собеседников передается новый заказ, новых, заменивших прежних, привычных, слушателей. При чем основные моменты этого заказа совпадали с прежними воззрениями поэта как идеолога родовой полудефеодальной аристократии и как фанатичного приверженца ислама.

В дальнейшем он раздвинул эти узкие рамки, идеологически укрепившись на пантюркизме. Несколько отчетливы в поэме наследия этого порядка, мы увидим в отделе о наследниках. Пока остается отметить, что из обстоятельств, повлиявших на судьбу

всего текста поэмы, эти факты занимают совершенно особое место. Но из всего, сказанного здесь, нельзя конечно полагать, что эти встречи, беседы с интересными для поэта лицами совершенно перевернули вообще все представления поэта, все укрепившиеся устои в нем. Так, например, его толкование своего дара, источника его плодотворного поэтического воображения все же остается традиционным, архаичным. Мало того, что он сам верил в наказы через окропление во время сна, он сумел внушить эту веру и своему писцу Абдрахманову. В одном из своих писем, приложенных к первой книге поэмы, этот мугаллим сообщает, что после сновидений поэт становится заметно продуктивнее, что черпает он свои сказания из необычайных, сверхъестественных источников, что когда его перестают на время посещать духи - покровители, Сагымбай как бы исчерпывается, и их работа в такие моменты продвигается вперед очень медленно.

Очевидно об этом же своем явлении Сагымбай говорил и Арабаеву, но тот отнесся недоверчиво к сказанному и позволил себе пошутить над этими капризными духами, которые "куражатся почему то, когда их посещения теперь важнее, чем когда бы то ни было". Отношение поэта к Арабаеву было совершенно особое и влияние последнего на Сагымбай было самое большое и безусловное, так как он больше всех пользовался вниманием поэта и договоренностей между ними было гораздо больше, чем между Сагымбаем и другими молодыми работниками. И весьма возможно, что в указанном пункте возникло первое равногласие между ними. И Сагымбай ответил в конце одного тома на упомянутую шутку Арабаева весьма серьезными стихами. Он возводит обвинение на Арабаева за его дерзостное отношение к духам предков и говорит, что из-за этой шутки он вынужден был прервать свое исполнение ровно на 17 дней, так как оскорбившиеся покровители оставили его без песни на все эти дни. Он приступил к дальнейшему исполнению только после долгих мольб, раскаяния и мольбы о прощении за нечаянно

прорвавшиеся слова.

Так вынуждает Сагымбая верить в наличие всех, с кем ему приходилось сталкиваться.

Почему таким общим объяснением своей творческой тайны во время и после исполнения отдельных эпизодов поэмы, поэт иногда делился с Абдрахмановым и другими замечаниями по поводу исполненного. В этом отношении характерны несколько справок, данных им, относительно первых и некоторых других томов.

Считая весь исполненный им вариант вынужденным ему во время болезни в молодые годы, он добавляет, что приобретенное во сне он несколько дополнил и переработал, прослушав Ыныбека, Акилбека и прибавив от себя большое введение о рождении и детстве Манаса. На этом была закончена его обработка и в дальнейшем он якобы ни разу не изменил, не обновлял поэмы.

Но очевидно кроме полного Манаса существовало у него множество сокращенных вариантов, популярных отрывков, которые обычно и исполнялись на случайных, непродолжительных, выступлениях. К этому заключению нас приводит помимо всего прочего одно его замечание по поводу первых частей, о которых он предупредил Абдрахманова, что будет диктовать эту часть подробно, полно, чтобы было основательным, а не случайным исполнением. Поэтому, начало поэмы, кражше у других исполнителей, развернулось у Сагымбая почти в два тома до 1.000 страниц. По сообщению Абдрахманова, из всех томов поэмы без затруднений и задержек были продиктованы эти первые тома, когда поэт только что приступил к исполнению. Из остальных так же без замедления шло исполнение "Кокотайды Аши" /7-я книга/ и "Эн Казат" /9-я книга/, несмотря на то, что во время записей этих частей он был уже нездоров. По яркости же и талантливости исполнения, эти части выделяются совершенно особо, как наиболее ценные и самые зани-

метельные и художественно цельные популярные отрывки. Легко исполнялись они несмотря на болезненное состояние поэта очевидно потому, что раньше Сагымбаем и всеми другими домочадцами они исполнялись гораздо чаще и слушались с захватывающим интересом во все времена.

Зато самым трудным, даже тягостным для поэта стало исполнение десятого, последнего тома.

Абдрахманов говорит: ~~над~~ над ним работали, живя у самого Сагымбая, и часто бывало так, что он, едва продиктовав 5 - 6 страниц, просил перерыва и тут же, засыпая. В этот период в жизни он стал почти невнимательным. Часто забывал все то, что говорил незадолго. Постоянно менял свои решения по поводу чегонибудь, совершенно не помня, что об этом он имел другое решение не давьше, как вчера или сегодня утром. Часто стал просить, чтобы я перечитывал, только что записанное. Вообще было несомненно, что дальнейшее исполнение становится уже мучением для него. Справедливость сказанного подтверждается и текстом /десятой книги/, по которому видишь, как дошло до самых крайних пределов столь долгое повествование, эпос уже исчерпывается! Но кроме этого формального момента заметно также и то, как иссякло воображение, исчерпала все свои источники песня, стиховое речетворчество. В этой части резко бросается в глаза множество повторений не только типических мест, вообще характерных для эпоса, но и повторений целых положений, сцен, ситуаций. Многого попадает просто механически; втиснуто уже как готовые клише использованное раньше в убедительном, художественно-правдивом и действенном окружении сопутствующих картин.

Сам Сагымбай во время работы над этой частью признался Абдрахманову, что с этой забывчивостью, у него должны бы поступать и „Лон Казар“ и Кокотайдын эши и провалилось бы все

исполнение, но положение спасло только прежнее многократное исполнение этих эпизодов. Но конечно, по его объяснению, здесь сильно помог дух Саметея, не покинувший своего поклонника и почитателя до самых последних его усилий /Сагымбай говорит, что сказания о Саметее он исполняет с большей любовью и волнением/.

В отношении фабульного материала, повествовательных элементов, их развития и мотивировки отдельных положений в поэме, по признанию самого поэта, его расхождения с другими ~~домок~~ относятся к началу поэмы и финальной части. По Сагымбаю, последний "Кили Казат" /малый поход/ явился результатом действий китайцев против Манаса. Во время этого похода находят себе гибель все богатыри и сам Манас, вернувшийся домой смертельно раненым. У предных же певцов этот Кили Казат был совершен, так же как и первый самим Манасом на китайцев; отсюда герой возвращается раненым, и умирает у себя. Кроме того, по Сагымбаю, Манас перед концом своей жизни совершает паломничество в Мекку со своими ближайшими сподвижниками, чего совершенно не было у других исполнителей. Сам Сагымбай ^{указывает} только на эти расхождения, уверяя, что остальные содержание поэмы у всех одинаково. Но только ли это прибавил Сагымбай и нет ли еще других новых насловений, при чем таких новых элементов, о каких никогда не приходило и не могло прийти в голову его предшественников? Это соображение ведет нас к вопросу об архитектонике поэмы и к вопросу о насловениях.

Закончив на этом справочную часть нашей работы как о поэме, перейдем к вопросу о содержании и форме ее.

II. КРАТКИЙ ОБЗОР СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ ПОЭМЫ.

Начнем наш анализ содержания и формы поэмы с вопроса тематики и сюжетного построения ее.

Нужно заранее оговориться, что наше исследование отнюдь не претендует на исчерпывающий разбор столь количественно обильного и качественно своеобразного сложного материала. Сложен он потому, что поэма в своем формировании имеет длинную историю и наслоения многих эпох. Она запечатлела в себе творческое участие различных певцов этих времен. Она сюжетно и конструктивно чрезвычайно пестра, многообразна, состоит из многих порой даже противоречивых элементов.

Оставляя углубленное изучение формальных особенностей поэмы в целом как задачу будущего действительно научного изучения ее, пока займемся фиксированием только наших далеко неполных наблюдений, извлеченных при беглом знакомстве с теперешним текстом.

Тематически поэма разбита переписчиком т. Абдрахмановым, по стоворенности с Сагымбаем, на 10 циклов песней /томов/.

Принцип такого деления, по объяснению т. Абдрахманова, довольно простой и чрезвычайно условный. При чем, если его признать, **тоже проклятье**, тоже условно, верным в отношении первого цикла, где изложено появление на свет и детские годы Менеса, т.е. последовательно развернута одна линия повествования, то оно не выдерживает этой последовательности при объединении в один том тематически совершенно различных эпизодов в других циклах. После первого тома, составившего около 550 страниц, собиратели условились дальнейшие тома заканчивать там, где сюжетно исчерпывалась одна песня и где получалось количество страниц около 500.

При таком делении понятно не приходится говорить о тематически однородном, цельном объединении песен. касаясь вопроса тематики вообще, мы вынуждены выйти из рамок этих механических

делений и наметить группу больших тем, выходящих из всей массы мелких эпизодов по своему фабульному материалу, но линейно развитому однотипному повествовательному стержню.

При таком свободном подборе можно указать на следующие главные, большие темы: 1/ Рождение и детство Манаса, 2/ Большая группа тем об его походах - кавката; 3/ Прибытие Алмабета - первого соратника и нравенного брата героя; 4/ Сваговство и женитьба на Каныкей; 5/ Домишки Кокер, 6/ Эпизод с Ноа-Каминчи /родственники Манаса/ и небольшие, но фабульно, несходные с казатами темы, 7/ О заговоре семи ханов против Манаса и 8/ Песни о паломничестве Манаса в Мекку /в Сагымбаевском варианте/.

Тема о Колое, составляющая отдельный эпизод в Редловском варианте, здесь не выделяется особо, потому что он, как и Кочурбай и Есен-хан, фигурирует во многих главнейших частях поэмы, как постоянный противник Манаса. Тема о них вошла в сюжетную канву поэмы, составив органическое сюжетное целое, как тема об Афрасиабе в Шах-Наме. На их взаимной вражде и противоположных, постоянно сталкивающихся героев стремлениях основана вся сложная борьба и перипетичные перемены в положении героев. Они же дают все актуально динамические темы как отдельных песен, так и почти поэмы.

Из перечисленных главных тем в этой героической поэме самое большое место занимают конечно казаты, куда такие темы как "ви", женитьба и эпизод с родственниками входят как бытовой материал, сюжетно-подчиненный основной теме о героях, но изображающий их в сравнительно мирной бытовой, семейной обстановке и в общении с родственниками. Но эпизоды, описанные в них развертывают перед слушателями не только картины мирной обстановки. Благодаря введенным во все эти части темам о боях, иногда подробно описанным батальными картинами, эти этнографическо-бытовые темы в конечном счете тоже приобретают тон и характер героической эпопеи. Герой, который должен быть показан по основному замыслу павцов в бытовом окружении

в буднях своей частной личной жизни, в конце ^{концов} и в этих темах занимает центральное место как богатырь, благодаря проявленному новому героизму, но в иной обстановке. Конструктивно и отчасти тематически эти части строго подчинены основному стилю героической поэмы.

Таким образом, единственной организующей всю поэму срежиссерской темой является тема о главном герое со многими его похождениями, с различными приключениями. Нет почти ни одного эпизода, где бы не участвовал сам Манас. Исключение составляет только небольшой отрывок „Дауперы жомогу“ /песня о циклопах/, где участвует не сам герой, а его богатыри. Поэтому, если судить по основному материалу, не напрасно названа поэма именем только одного героя, центрального образа всего повествования.

Способ трактовки Сагымбаем тематического материала и способ конструктивного оформления всей поэмы в конечном результате приводят к большей спаянности частей, создают впечатление последовательно развернутого, цельного, всесторонне исчерпанного былинно-героического сюжета. Правда, хотя очень редко, но есть все же случаи, когда из необыкновенного множества эпизодов выступают некоторые отрывки, имеющие тенденции и необходимые признаки выделиться в особую поэму. Так обстоит дело с песней о Кошое, до его встречи с Манасом, такое же положение занимает песня о циклопах.

В отношении других тем, говоря о цельности и единстве признаков, объединяющих их в один большой былинный сюжет, нужно однако сделать существенную оговорку, что это единство чисто внешнее.

Объединяющей темой только тема о Манасе, поскольку две пронизывает все эпизоды, проходя сквозь всю поэму. Все эпизоды в той или иной степени нанизаны на один стержень. Признавая этот момент как признак, способствующий номенклатурному обозначению большой темы поэмы, одновременно отметим, что в пределах этого объединения ос-

тается масса самостоятельных малых тем.

В сущности говоря, каждая песня, хотя бы даже в циклах песен о походах, есть законченный эпизод.

Малая тема в каждой песне сюжетно исчерпывается вполне. Совершенно прав Гейслер, указывающий в своих исследованиях проблемы формы в героическом эпосе на сюжетную цельность, законченность каждой песни в пределах эпического произведения.

Выше мы указали только суммарно на большие темы, характеризующиеся участием или неучастием героя или же особым видом его участия в обстановке измененной — не чисто боевой, а в лично — бытовой.

Конечно такая общая характеристика не исчерпывает вопроса тематики. Не говоря вообще о казатах, коих один в тексте помечено 8 - 9, внутри каждого из них все повествование разбивается на отдельные песни, первоначально предназначенные для рецитации в течение одного исполнения. Эти песни трактуют сюжеты совершенно законченные. Это цельные эпизоды, правда раздробляющие большую тему одного казата на отдельные малые, мелкие темы /особые приключения, добавления к биографии героев и т.п./ с самостоятельным началом и завершенной сюжетной концовкой. В этом отношении каждую песню следует признать как самостоятельную часть, может быть возникшую в процессе одного творческого акта, несмотря на то ранний ли поздний ли певец присочинил ее. Исходя из этого положения, можно уподобить деятельность Сагымбая работе редактора древних сводов, объединяющего в одно все дошедшие до него сценки, отрывки, эпизоды, не задумываясь над вопросом, насколько мотивирован, сюжетно увязан с предыдущими и последующими частями этого свод. Над этим вопросом порой даже нет надобности заниматься, потому что каждый эпизод сам по себе закончен, целен и в нем участвует сам Манас. Он не излишен, хотя бы даже как биографическая подробность

о герое. В необычайном сюжетном распространении, разбухании, по выражению Гейслера, поэмы особенную роль сыграло конечно это последнее обстоятельство. Если принять во внимание указанные сейчас данные, то переход в нашем исследовании от суммарно намеченных больших тем к малым эпизодическим темам должен бы привести к перечислению фабульного материала всех песней, что малопродуктивно в исследовательском отношении и мало скажет обо всей архитектонике поэмы. Поэтому считаем необходимым дальнейшие вопросы тематики рассмотреть в связи с анализом сюжетного построения всего произведения.

Как же расположены указанные большие темы, как сюжетно разработаны, оформлены и в какой последовательности конструктивно объединены, преодолен этот обильный тематический материал?

Вслед за намечением суммарно указанных больших тем естественно следует этот основной вопрос сюжетного построения поэмы. И для ответа на него нужно обратиться к отдельным значительным частям ее по линиям перечисленных выше тем. Так как большинство повествовательного материала сгруппировано вокруг казатов, мы начнем исследование указанного вопроса с этой темы.

Занимая в поэме самое большое место и разбиваясь на множество отдельных походов, эти темы по схеме своего построения однородны. Различия в деталях построения настолько малочисленны и незначительны, что одна фабульная схема может охватить сюжеты всех походов, при чем исчерпывающую полноту этой схемы дает сюжет "Цон казат" /большой гезат/ - цикл песней о походе на Бежин /Декин/. Если из этого цикла из-ять как самостоятельный эпизод, "Заговор семи ханов", то построение сюжета остальной части описательно можно представить в следующем виде. Песня начинается с описания богатой, счастливой мирной жизни в стане киргизском, где могущественный, прославленный воирусильманский, востурецкий герой

Манас окружен безмерной любовью и трепетным уважением окружающих его друзей - богатырей (Кырк чоро), жен, слуг и всей рати. Дремит его слава на необъятном пространстве всей Азии, жмутся в трепетном ожидании грозных его набегов дальние и близкие государства еще не покоренных, не обращенных в мусульманство ханов, царей.

И в обстановке такой, обычно непродолжительной, мирной жизни всей манасовской рати всплывают новые мотивы к новым походам. Эти мотивы постоянно продиктованы свыше, зарины, в основном замысле поэмы, по крайней мере в трактовке Сагымбая, как неизменные, вечные - это необходимость священной войны с неверными всегда до беспощадного истребления в случае упорства или же до обращения их в ислам, в случае изъявленной покорности. В "Уон Казат" мотивом для похода на Пекин выступает то же обстоятельство, при чем здесь к указанному моменту присоединяется и вечная вражда Манаса с китайским ханом Конырбаем. Китайцы не признают ханства Манаса, не считают его равным себе и часто игнорируют их права как самостоятельного объединения, пытаются обложить данью и наказывать всяческими набегами, насильями непокорных соседей турок, в частности киргиз. Имея таким образом якобы полное основание к священной войне против самого злостного и недюминого врага, Манас объявляет день отправления в поход.

Дальше идут по характерной сюжетной схеме всех походов, сборы в путь. Обычно в этих частях, собственно, во вступлениях, преобладают статические мотивы в виде длительных подробных описаний от лица самого певца и статических монологов - наставлений, ободряющих речей. К концу сборов в стане самого Манаса начинают прибывать со своими подданными подчиненные ему ханы остальных турецких родов. При чем очень характерен прием показа у певца картины стекающихся со всех концов войск богатырей - ханов. Певец в данном случае устраивает парад прибывающих одна за другой разноплеменных частей во главе со своими вождями рода-богатырями, друзьями, постоянными соратниками Манаса.

Во всех без исключения походах этот парад, как заштампованное начало казатов, включается обязательно и в одних и тех же выражениях, с сохранением даже постоянной очереди в авторском показе прибывающих.

Затем следует прощания с родными, женами, впрочем не всегда обязательные при других походах, но распространённо изложенные в Дон - казате.

После этого следует самое отправление в поход.

Тут по общей схеме возникают фольклорные трудные пути. Утомительная, изнуряющая массу участников похода долгая езда /в Дон Казате под предводительством Алмабета девятистодневная без единого привала в пути/. Попутно описываются затрудняющие путь безводные пустыни, непроходимые горы, бурные потоки рек /обычные для европейского эпоса дремучие леса здесь фигурируют очень редко/. Пути следования войска дают возможность певцу продемонстрировать в однообразных статических картинах его географические познания. Он с особенной любовью и эпическим спокойствием нанизывает в повествование массу географического материала. В этом отношении Сайымбаев несомненно усвоил принцип расположения географических сведений по образцу какого нибудь элементарного курса физической географии. На этой мысли я настаиваю, ибо стоит приглядеться к схеме всех походов, чтобы стало явным новое использование исполнителем традиционного затруднённого пути в чисто географическом, ^{гео}осовремененном плане.

Действительно, каждое новое описание встречаемых мест начинается прежде всего с рельефа местности, далее последовательно переходит певец к климату, касается иногда даже осадков, рек, озёр, далее, как по тому же самому учебнику, заканчиваются эти сведения списанием флоры и фауны известной географической среды.

Правда, все эти элементы соответственно преувеличенному во всех деталях былинно-географическому окружению и сюжетному заданию - осложнены, сказочно преувеличены, метафорически насыщены чуждыми для научного материала, но необходимыми для эпоса фантастическими свойствами. Но этот момент не исключает факта усвоения певцом порядка включения и нанизывания географических данных по схеме учебника географии.

У очень сильных врагов некоторые из встреченных фантастических животных несут обязанности вестников. Они оказывают сопротивление продвижению войск и после длительной борьбы некоторые вырываются из окружения, спасаются от погони и прибегают к своим козлявам, предупреждая их о надвигающейся опасности. Почти во всех походах фигурируют эти фантастические вестники неверных, представляясь иногда в виде змееподобных животных, иногда людей - чародеев /аяр/, а иногда даже в виде дяу - циклопов /как например в Уои - Казате /Макил дяу./, наводящих ужас на людей Манаса и оказывающих самое большое сопротивление как силой, так наводнением и всеми прочими кознями. Во многих походах большую угрозу для мусульман представляют эти силы. Им наделяемы исключительно неверные, как способные только к нечестным видам борьбы. Мусульмане в противоположность им выставляют только мощную физическую силу, побеждают в открытой, честной борьбе. Им не дано владеть тайными злых духов, от которых могут черпать силу только неверные. Этот момент интересен для характеристики стиля поэмы, сближающей ее со всеми омусульманенными героями других восточных поэм, как Шах-Наме, Газават, Сейф-Ватгал и др..

Но не всегда удается устранить все эти препятствия одной физической силой, тогда, вынужденный к таким же действиям выступает Алмабет.

Он знает все тайны этих темных сил. Он вступает с молитвой на устах в борьбу с ними, вносит в повествование сказочные элементы превращений, /трансформаций/, обезоруживает противника, побеждает его чары и убивает. Этим устраняется первое большое сопротивление врага. Алмазбет выручает своих еще и перед угрозой стихийных явлений природы. Например, холод он может сменить теплом, а нестерпимую для его людей жару сменяет прохладным дождем. Он может своими заговорами, заклинаниями /чтением касиды/ осушить на время бурный поток /как, например, реки Орхона в «Дон казате»/.

Он имеет освященную свыше тайную, но могущественную власть над природой. Это прототип Вейноманнен из «Калевалы». Таким образом первую самую затруднительную борьбу ведет Алмазбет, проложив своими победами путь в заколдованные ранее пределы вражеских владений.

Но Алмазбет не только владеет тайными силами, он же смелый, предприимчивый, находчивый глава войск, храбрый богатырь. Недаром предводительство над войсками во время похода на Пекин поручает Манас ему, и он прекрасно справляется с этой задачей, проявив исключительную неутомимость и изобретательность. Постоянное участие Алмазбета организует один необходимый момент в сюжетной схеме всех походов. Его борьба с темными силами во время всех походов - одно из обязательных звеньев в общей фабульной цепи событий.

Но только в «Дон казате» первое большое испытание с ним разделяют в начале Манас, убив Мекил длау - циклона, а затем их верные друзья - Дуж и Сиргек.

Во всех остальных случаях начальную борьбу при всех походах ведет один Алмазбет. Эта борьба является одной из важных динамических тем, двигающих события по пути дальнейшего осложнения и тем самым дополняющих, усложняющих сюжетную схему похода. После этого, войска Манаса на территории врагов встречаются лицом к лицу с ожидающими несметными полчищами противника во главе с богатырями, канашами, царями, причем массовые бои начинаются сразу, обязательно

сначала вводится поединки. С обеих сторон в первую очередь выступают второстепенные богатыри. Для усиления впечатления вводится интригующее начало. Эти поединки певец заканчивает обычной переменным успехом или даже преобладанием сил противника. Этим оборотом достигается необходимое событийное осложнение, насыщенные динамическими мотивами эпизоды с частичными поражениями для стороны Манаса усиливают сюжетное напряжение, наступают длительные моменты самых сгущенных действий. После многих поединков, постепенно усиливающих интерес слушателя в ожидании выгодного для него исхода, подходит к кульминационному пункту этой борьбы, когда стороны обращаются к своим самым сильным богатырям, обычно грозе и славе всей рати, - мусульмане к Манасу, а враги к достойному его противнику из ханов. Обычно бой кончается победой Манаса, дальнейшая борьба переходит к массовым боям. Тут тоже попадают в поле зрения певца Манас, Алмабет и Кырк чоро.

Участие массы певцов почти не замечается, свистки важны для указания численности войск и в конце боя, когда от рук героев гибнут в несметном количестве враги и побежденные обращаются в бегство или сдаются в плен. После окончания битвы певец подробно описывает картину после боя с перечислением поверь, ранений, поисков оставшихся в живых отсутствующих родных, знакомых. Это почти единственный случай, когда внимание рассказчика останавливается на себе масса. Он важен для демонстрации ужасов как заключительный аккорд, как прием усиления впечатлений.

Дальше последние бои происходят в крепости или у городских стен сбежавшего с поля брани противника. В этом случае могут повторяться опять поединки или же все событие заканчивается описанием массовых батальных сцен.

Наконец, обязательный финал общей схемы - побежденный враг из-являет покорность, наделяет победителя трофеями, начиная с дочери ^{обычно} хана с ее огромной женской свитой и многими ценностями в виде золота, серебра и драгоценных камней. Тут же происходит дележ этих победных трофеев. Но на этом не заканчивается финальная часть, она обязательно приводит к принятию ислама неверными и после этого весь эпизод завершается перемирием, а иногда приводит к сватовству и женитьбе на дочери бывшего главного врага или самого Манаса или кого-либо из его близких. Из четырех своих жен Манас троих приобретает таким путем. Исключение составляет только Канькей, тема о которой развита, как было указано выше, в совершенно особом, самостоятельном сюжетном плане. На этих событиях обычно исчерпывается весь сюжет похода. Только в виде частичных отступлений от общей схемы можно упомянуть об описании благополучного возвращения войск в свои земли, что впрочем не всегда приводится, потому что герои могут продолжать свои завоевания еще дальше, взяв отсюда путь в сторону новых врагов, где уже выше-изложенная схема повторяется вновь.

В качестве небольших отступлений еще можно указать на редкие случаи конфликтов между самими героями. Так, например, один раз он возникает между Манасом и Алмашбетом из-за пленницы Алтынай, неожиданно увлекшей своей красотой Алмашбета и Манаса. Другие случаи конфликтов возникают между второстепенными героями часто из-за зависти. Так один серьезный случай произошел на этой почве в ^{эпизод} "Ион казате" между Буяком и Алмашбетом. Но все эти конфликты, возникающие во время походов, не выходят за пределы высшего круга и обычно заканчиваются признанием вины одной из сторон и проявленной ею покорностью перед общими ^{аудиции} осуждающим мнением товарищей.

Этими общими ситуациями и частичными отступлениями исчерпывается схема всех больших и малых походов, составляющих самую главную тему всей поэмы.

Выше нами было отмечено, что героический тон основной темы /Казат/, тематически и структурно влияет на характер и тон других повествований, воспроизводящих не боевую, а сравнительно мирную обстановку в жизни героев. Так дело обстоит например с оформлением второй большой темы поэмы об аше /поминок/ Кокотая.

Кокотей, один из старинных соратников Манаса, завещает перед смертью своему сыну Бок-Муруну устроить о нем поминок. Для передачи этого завещания автором использована форма бытовавшей почти до последнего времени лирической обрядовой песни Керез /заветы/. Здесь выступает характерный прием сюжетосложения, общий для всех без исключения частей поэмы, где повествование о каком-нибудь большом событии предшествуют пространно изложенные мотивы, поводы, вызвавшие данное событие.

Так было во вступлениях всех походов, это же основание для ввода всей последующей темы приводится и здесь.

По завету отца, БОК-Мурун поступает так, как советует Манас. На быстро-ногом коне Маныкер его гонец об-езжает все известные певцу царства, довет на аш. За неявку, за невнимание угрожает разгромом впоследствии. С вводом этого мотива задается воинственный, необычный для аша тон всем приготовлениям и сборам для устройства поминок.

Две необычные для бытовой темы невазы приглашенных из разных концов света гостей, канов, царей со своими полчищами во всеоружии с соблюдением всех порядков военного похода. В течение месяцев с-езжается как друзья, так и заклятые враги Манаса - Ходой - от калыжков, Конурбай - от китайцев.

Самым последним на аш прибывает Манас во всем блеске своей славы и могущества, заставив прождать собравшихся много лишних дней и вынудив своим опозданием отложить начало торжества.

Прибытие Манаса, небывало торжественная встреча его заслониют на время основную тему. Солидарность его друзей, воздающих все почести при встрече его самого и даже его коня Ак-Кулы демонстрирует перед лицом врагов спаянность и безусловное искреннее уважение подчиненными хана-героя. Наряду с таким превознесением Манаса его враг Жолой шаржирован певцом. Трагикомизм его положения благодаря непомерной его жадности к пище иронически подчеркивается как момент сопоставления ничтожного врага с подлинным героем Манасом. Почти так же, как Жолой охарактеризован и Конурбай - эдкий, зависливый, ищущий повод^{ов} для придирок к Манасу, опасный враг послед него. Накануне торжества происходит ссылка между этими врагами из-за желания Конурбая олобрать лучшего коня у Бок - Мурена и желания устроить киргиз и тем самым заставить их считаться с ним. Это было бы предупреждением и для заввавшегося Манаса. Но Манас сразу расшифровывает замышляемые врага. Его оскорбляет эта попытка Конурбая уронить его прастиж, он негодует на Кошой и Бок-Мурена по неизвестности уже склонившихся к мысли одарить Конурбая облобованным им конем. Для Манаса тут вопрос не в лошади, тут ставится на карту вопрос чести. Эта тонкая психологическая борьба остро сталкивает противников, и они выступают с открытым забралом уже воюющих сторон. Разгневанный Манас делает вызов китайской рати, начинает кроуать людей Конурбая. Но сам Конурбай, испугавшись гнева Манаса, на этот раз не выступает против него и отделяется приношением даров и извинений перед турецким ханом.

Таким образом, включив в себя в самом сюжетном задании элемент воинственности, эпизод об аше то и дело выставляет эту динамическую тему как подводное течение вполне спокойно развертывающихся в дальнейшем картин аше. Слушатель подготовлен к неожиданному вводу боевых тем, временно заслониемых последовательным, занимательным течением различных игр и состязаний.

В дальнейшем с подлинной эпической подробностью в художественно полноценных, красочных образах излагается торжество. Долго длится игра, состязания, начинаясь со стрельбы из лука в слиток золота /жамбы/, подвешенный на высоком столбе. Победителем на этом состязании оказывается Манас.

Дальше в таком же порядке идут борьба, скачки и другие игры. Каждое из этих состязаний составляет сюжет целой песни. Описанные с самыми мелкими бытовыми подробностями в реалистических тонах они являются едва ли не самыми художественно - исполненными и эмоционально заражающими сценами всей поэмы. Правда, при всех случаях победителем оказывается Манас, Кошой или другие из его «чоро», а в скачке первыми прибегают только их кони. Но с неизменно верными трудностями достаются эти победы и интригующие занимательно до мельчайших деталей течение этой новой борьбы. Все эти моменты исполнены действительно талантливо. Они убедительно правдивы. Эмоционально действенны и несомненно должны захватывать слушателя, склоняя к вере в подлинность этих побед. Чрезвычайно напряженно протекает картина борьбы - поединка между Кошоем и Жолоем. Вначале против Жолоя никто не осмеливается выступить. Наконец выходит возмущенный старик Кошой. И дальше, начиная с приготовлений, расцвеченных элементами комизма и психологизма, кончая необыкновенно подлой борьбой, сулящей за все время схватки победу противнику и сменяющейся неожиданной победой Кошой, сменяют кульминационный пункт напряжения Кагансом и безмерным ликованием в стане турок.

Но не всегда уместны такие напряженные сцены.

Чувство меры у певца подсказывают необходимость вводить менее напряженных, но не менее занимательных сцен. Таковыми яв-

ляются комические сцены, коими насыщена песня "О развязывании верблюда".

Удачно применяемый прием отстранения усиливает комизм выступления подлинно гротескных фигур из неверных - Марди-Кален и Оронго. Так же комичны сцены "Таз-енишу" - / брй паршеголовых / изображающие бой баранов.

Но к концу аша эти развлечения, состязания опять сменяются чуть ли не самой сложной борьбой во время скачки. К этой части бережет певец намеченные уже раньше мотивы серьезных столкновений между Манасом и его противниками. Как всегда на ашах борьба и скачки являются ^{одними} из самых интересных, острых, захватывающих всех моментов.

Чей конь прибежит первым и сорвет туу / знамя / Кокетее? Тут не просто состязание коней, а вопрос чести и славы всего рода, для того, чтобы добиться их, допустимы все способы воздействия на коней. Часто устраиваются засады в пути для опасных соперников - коней противников. Сражаются и на скаку изувечивают и тем дают возможность взять приз своим коням. Во время описываемого аша к этим мерам ^{они} первыми пробуют прибегнуть люди Контурбая, но их посягательства не увенчались успехом, зато, действия, по этому примеру, Алмаубет сражает коня Контурбая. Происходит драка. Манас наказывает Долой и затерживается в пути скачки коней. За это время Контурбай расправляется с устроителями гоа. Насильно отбирает первый приз. Попытавшихся оказать сопротивление жестоко наказывает. Теперь, прерванная боевая тема выступает уже во всем своем объеме, становится центральной темой дальнейшей драматической борьбы,

х/ По обычаю киргиз, сохранившемуся до самого недавнего времени, на таких торжествах как аш одной из необходимых игр является отвязывание верблюда. Сущность его заключается в том, что выступает совершенно голая женщина или пара /мужчина и женщина/. Женщина должна зубами развязать привязанного к колу верблюда, а мужчина должен воспользоваться этим временем в своих целях.

и здесь эпизод об аше уже перекликается с эпизодами всех походов. Запоздавший Манас спешно собирает свои силы и устраивает погону за врагом насильником.

Эпизод об аше не донесен до конца. Включаются картины обычных боев. В пути герой настигает и избивает доюла в момент, когда он, прибыв домой, хвастался перед женой своими доблестями, насилиями над мусульманами. Наказание, понесенное им от Манаса, контрастно /с хвастовством/ трагикомически завершает одно из многих столкновений Доюла с Манасом.

Дальше герой преследует Контурбая. Истребляет его людей, а сам виновник скандала спасается бегством, оставив за собой не разрешенный драматический узел - повод к новым боям, мотив для ввода новых динамических тем.

Весь стиль героической песни влияет тем же на сюжет следующей большой темы, - на эпизод женитьбы Манаса на Канькей. Женитьбу тоже необходимо представить как женитьбу не простого смертного, а настоящего героя - богатыря. Для этого не всегда нужно подчинять Манаса условностям, обычаям традиционного сватовства, женитьбы. Его резко очерченная индивидуальность с необыкновенно бурно проявляющимися в этом эпизоде гневом, нетерпеливостью, страстью отчасти притворством и т. п. чертами характера многосторонне дополняют образ героя и одновременно разрушает привычную обстановку бытового эпизода. Благодаря вводу этих мотивов и эта тема в отдельных своих положениях включается в общий поток героических тем.

Эпизод этот начинается с обыкновенной бытовой реалистической темы - сватовства. Манас и его друзья наслышавшись о высоких достоинствах Канькей дочери хана Шагэмира* / посылают просватать ее отца Манаса Жакуба. По традиции выбирает жену для сына отец. После долгих

* По сообщению Абдрахманова, Сагымбай не выдает своего Шагэмира за Амир-Тимуре, хорошо зная о последнем и считая его гораздо позднее Манаса появившимся на свет.

поисков он находит город невесты, видит ее и решается тут же ее просватать. Идут сговоры, передаются взаимные условия со всеми реалистическими подробностями. Перечисляется несметный калым как обязательное условие сватовства. Между прочим тема о женитьбе вводится тоже с необходимой мотивировкой в начале. Имея уже двух жен, доставшихся в результате побед над врагами, Манас решается жениться еще раз по настоянию Алмабета. Ставши названным братом Манаса, Алмабет испытывает жен своего брата и находит, что он еще не имеет себе достойной пары. Кроме того эти жены достались ему как трофеи победы. Нужно по обычному представлению киргиз-казахов иметь еще и более законную жену, взятую по всем правилам, соответствующим правам старшей, излюбленной жены, взятую в порядке выбора родителями, с оплатой калыма и с исполнением всех обрядностей сватовства, женитьбы. Мотив для ввода ритуальных моментов.

Таким образом выбор невесты для сына отцом понимается как законный этап дальнейшего повествования. После возвращения Манас отправляется со всей свитой, друзьями с богатейшими дарами в страну невесты. Им в городе Шатешира оказывается торжественная встреча и необходимый почет со стороны родителей невесты. Дальше действие переносится во дворец Канькей, окруженный необыкновенным блеском, с многолюдной женской свитой, слугами. Только невеста не находилась, как видно из дальнейших ее действий, в томлении, в ожидании прославленного жениха героя. Все дальнейшие сцены конструированы по принципу контраста, вводящего занимательную сложную драматическую борьбу между женихом и невестой.

Занимательнее становится эта борьба еще потому, что здесь удачно последовательно применен прием приговорства героев. Вначале к нему прибегает невеста, а в конце ей мстит тем же жених.

Борьба основанная на контрастах, как вообще излюбленный прием всех эпических произведений здесь в этой теме, выступает

гораздо полнее, внимательнее, чем во всех других случаях данной поэмы. Столкновения контрастно развивающихся психологических тем борьбы происходят не только по центральной линии — между героем и невестой, но переносятся и на побочные и параллельные линии борьбы как между Алмаубетом и его возлюбленной, оборачивая таким образом конструктивный параллелизм других, второстепенных сцен.

Динамическому движению сюжетной линии способствуют частые срывы, торможения и неожиданные концовки сюжетных положений.

Обычные реалистические темы свадебных торжеств часто переносятся в плоскость осложняющихся и динамически нарастающих боевых тем.

Первое подобное перерастание мирных сцен в острое столкновение, в динамическую борьбу происходит в сцене первой встречи Манаса с невестой.

Он, охваченный страстью, вопреки ожиданиям невесты насильно врывается в ее дворец. Избивает задерживающих его слуг, оскорбляет свиту невесты. Она возмущена его дикой выходкой, вначале наказывает притворной холодностью, невниманием, а дальше вынужденная его грубостью выхватывает кинжал и ранит его. Он, разъяренный этой дерзостью, тут же избивает ее. Улаживает первый конфликт оповещенная во время мать невесты. Но улаживают только так, чтобы он не получил отласки. А примирить молодых не удается.

Дальше в этом тоне идут повествования всех остальных сцен, вплоть до самой свадьбы. Так, например, продолжает упорствовать невеста и после свадьбы в первую брачную ночь, заставив жениха просидеть напрасно до самого утра в ожидании ее прихода. Она мстит ему и одновременно продолжает притворство, чтобы испытать его. Но это ее действие окончательно выводит из терпения Манаса, он собирается истребить город с его ханом и со всеми его родными вплоть до его надменной дочери.

Гнев Манаса был настолько страшен в этот момент, что все богатыри действительно снаряжаются к бою. Выход находит только разумный, уважаемый всеми старец Бакай, который советует богатырям идти с Манасом и сделать вид, что они воюют, но не убивать людей. Богатыри так и поступают. А сам Манас яростно разрушает город, беспощадно истребляет людей, наводя ужас на жителей, на хана и на его дочь.

Тогда только выступает перед героем беззащитная и уже покорная его невеста. Она в тонких выражениях слегка укоряя героя за неуместную ярость просит прощения за свои поступки и искренне предлагает ему перемирие.

Затем, на время бытовая тема занимает свое законное положение, перенося повествование к соответствующим торжествам и играм.

В развлечении жениха и его доблестных сорока соратников активно участвует сама мудрая Канькей. По ее распоряжению выставляются для нее, и для сорока ее подруг роскошно обставленные белые юрты. Она решает искупить свою вину предложением себя и всех своих подруг Манасу и его друзьям.

Но тут первоначальной узаконенной конструктивной принципа контрастирования динамических тем вступает в новую полосу. Девец устраивает вертепосовку сюжетных положений через прищипление Канькей со своей участью. Теперь герои меняются ролями. Вводится ряд сцен, тоже не менее занимательной, мимичей драматической борьбы, благодаря ответному притворству Манаса.

После обычных для всех гося скачек, игр, подробно описанных, Манас со своими друзьями должен вернуться в приготовленные для них юрты, где ожидают их невесты. Герой предлагает своим товарищам устроить скачку в сторону этих юрт с условием взять в приезд девушку, у чьей юрты он остановится, при чем юрта, где находится самая главная невеста никому неизвестна. Устраиваются скачки.

Манас прибывает самым последним. Все юрты уже заняты. Он останавливается у единственно не занятой юрты, к счастью оказавшейся юртой Канькей; она приветливо встречает Манаса, подшучивая над доблестями его коня и добавляя, что она примиряется со своей судьбой, хотя она и привела ее нареченного самым последним. Но испытание терпения Канькей со стороны Манаса не ограничивается только этим. Он собирает всех своих радостных товарищей с их невестами и предлагает устроить новую игру, где завязывают глаза всем невестам, а мужчины становятся в ряд напротив. Девушки идут к ним и берут себе в женихи того, кто им попадается. В результате этой игры сливаются те же пары и Канькей тоже находит своего Манаса. Якобы подчеркнутое дважды безразличие или даже игнорирование ее Манасом невесту не оскорбляет. Не в пример жениху, она терпелива, — по характеру это антитеза героя. Прием контрастного оформления характеров близко сходящихся людей.

Манас не только не мог истощить терпения Канькей, наоборот теперь она сама, продолжая эту мнимую борьбу, заставляет завязать глаза женихов, чтобы теперь они нашли себе невест. И в этом случае прежние пары остаются неразлучными, причем при всех этих случаях оказываются обиженными Алмабет и его пара.

Она — дочь перси, лучшая подруга Канькей и почти первая красавица — Аруке стала сразу недовольна своей участью, когда впервые у ее юрты остановился Алмабет. Она пренебрегает им, именуя каджиком, выходцем из Китая и желая выйти за настоящего киргиза, ищущего родных и свой верный народ. Поэтому, завидя Алмабета, она по донной ей тайной силе принимает по своему желанию чей угодно облик, превратилась в страшную, черную рабыню. Ужаснувшись ее виду Алмабет не знает что делать и как избавиться от нее. Борьба между этой парой взаимно отталкивающихся, впоследствии, после разъяснений Канькей ее секретов, сменяется его новыми, противоположными страшинами

жениться на ней. Но Аруке продолжает упорствовать. Эта новая борьба, осложненная маскировкой героини, составляет один из замечательных моментов в финальной части всего эпизода. Он же способствует новому включению героической темы. После долгих уговоров Аруке, не приведших к желательным результатам, Манас, принимая близкое участие в положении Алмабата, считает себя оскорбленным упорной девушкой. А за всякое оскорбление он обыкновенно мстит силой, безжалостным наказанием не одного только обидчика, а всех родственников, всех, кто вокруг него. Тут он жертвует нажившимися широкими отношениями с невестой и ее родными. Он объявляет войну, принимается за избивание невинных людей тесня и наводит новый ужас на город. Всеми этими действиями он доказывает Аруке насколько ценен, необходим для него Алмабат. Дается знать, что он не выходец, а самый почетный, уважаемый чор и действительно брат героя, в судьбе которого кровно заинтересованы все вокруг него, что ради него они пожертвуют всем. Только после этих острых положений склоняется Аруке быть невестой Алмабата. Вот через такие срывы, столкновений подходит к концу весь эпизод, заканчивающийся всеобщим торжеством, наконец мирно и любовно. Весь эпизод завершает подробное описание брачной ночи во всех юртах, начиная с главных пар - Манаса и Каныкой, Алмабата и Аруке - и кончая всеми прочими.

Певец в финальной сцене делает резкое отступление от всегда серьезного тона повествования, ориентируясь очевидно на молодежь из числа слушателей, и приводит все картины брачной ночи в стиле натуралистического реализма, называя все вещи своими именами с недопустимым перед серьезной аудиторией перечислением всех необыкновенных, преувеличенных деталей.

Кстати нужно добавить, что среди необычайного обилия больших и малых тем - эпизодов эротический момент в поэме занимает

очень незначительное место.

Так, эротический момент дается подчеркнуто гротескно в сцене развязывания верблюда, но это, как говорилось выше, объясняется намеренным шаржированием врагов неверных /китайцев/, якобы только и способных на такие непристойности. Второй значительный случай ввода такого элемента мы встречаем здесь, в этом эпизоде.

Еще менее самостоятельны и специфичны в отношении сюжетного построения следующие выделенные нами главные темы, как прибытие Алмацбета, эпизод с коз-каманами, дядя пери Жомогу и паломничество в Мекку.

Выделяются из этой группы сравнительным разнообразием тема о рождении героя и заговор семи ханов против Манеса.

Собственно разбор сюжетного построения поэмы мы должны бы начать с этой темы в порядке хронологической последовательности и сюжетного развития поэмы. Но мы сознательно обошли эти моменты, считая вершинной темой поэмы сюжетно и конструктивно подчиняющей себе все остальные эпизоды, тему о походах и считая ^{более} уместным начать разбор интересующего нас в данном случае вопроса сюжетного построения поэмы, с этой темы, пожертвовав принципом хронологической последовательности.

Песня о рождении и детстве героя, по своему фабульному материалу, мало оригинальна, фольклорно традиционна, хотя исполнена певцом очень талантливо, представляя по своему словесному материалу, поэтической технике, уверенно введенному бытовому реализму и убедительно мотивированному психологизму ^{от себя и исп} положений, по всему внешнему оформлению один из ценнейших эпизодов.

Сюжетно здесь практикуется самая распространенная в восточном эпосе тема мольбы и ожидания бездетными, престарелыми или пожилыми родителями появления на свет ребенка - сына.

В значительной части первой книги пространно, подробно изложена эта тема. Наконец, среди необычных условий рождается долгожданный сын. Появлением его на свет оказываются заинтересованными духи предков и главным образом сам пророк, оставивший в ожидании его своего современника сахабу - Ая-хожа и кырк Шильтен /сорок святых/. Последние незримо охраняют ребенка с момента его рождения. Один из них, превратившись в дервиша, дает ему имя Манас. Все эти элементы сравнительно давно уже ставшие органической частью поэмы, у набожных исполнителей являются необходимыми намеками на освященное, предопределенное свыше высокое призвание Манаса. В некоторых моментах его личность уподобляется чуть ли не личности мессии в мусульманской версии этого религиозно-мифического образа. Только в трактовке киргизского поэта этот образ в сильной степени окрашен, отнесен эпически, окиргизирован.

Основной сюжетный замысел начала всей поэмы дан собственно в этом самом моменте. И в теперешней трактовке остальных частей былинно-героического сюжета этот религиозно-фантастический элемент не остается случайным. По побудительным мотивам с ним крепко связаны темы походов, не напрасно названных казатами /искаженное «газават»/. Так что сюжет первой книги в значительных своих частях является большой общей мотивировкой ступенчато развертывающихся в дальнейшем больших и малых тем. Это экспозиция всей поэмы, в которой хотя бы в намеке заложены причины и решения ^{вз}задач, дающих заряд всем остальным событиям.

Тематически и конструктивно мало оригинальная, по идейному заданию, эта часть приобретает большую значимость, определяя собой то или иное оформление образов борющихся стороны, их стремления и основные моменты столкновений.

Дальше в первой книге излагается необыкновенное детство будущего героя. Ребенком он уже богатырь, тогда еще ратует за

ислам. Мальчиком набирает себе будущих чоро, жестоко мстит неверным за несправедливость к его близким. Выступает в конце книги в защиту всех своих сородичей. Защищает от набегов калмыков и китайцев территорию и имущество турецких родов. Уже намечает программу будущих своих действий как собирателя разрозненных турецких племен, восстановителя их прежней мощи, распространителя ислама и бесплодного мстителя неверным. Из этого узла расходятся во все стороны сюжетные нити последующих эпизодов, больших тем.

В сравнении с этой большой темой более обособленное положение имеет эпизод о ЗАГОВОРЕ СЕМИ ХАНОВ.^{к/}

Занимая небольшое место в поэме, - вступительные 2 - 3 песни к "Дон-Казан", - он посвящен теме зависти и возникающему отсюда временному расколу в среде подчиненных Манаса.

Если вся поэма в целом безусловно подчинена классовому заданию, ориентируясь на правящие слои в родовом обществе, возвеличивая достоинства, скрывая затуманивая их пороки, то этот эпизод обнаруживает существовавшую социальную дифференциацию и недрах даже самого этого правящего слоя.

К моменту отправления в "Дон Казан" Манас уже достиг зенита своей славы, став царем царей. Певец рисует его в пышной золоченой орде /дворце/ любимой жены Канькей, восседающим на золотом троне.

к/ Этот же эпизод в заголовках песен, а иногда и в самом тексте, именуется заговором шести ханов. Здесь шесть и семь чередуются, но в ответе Манаса берется число - семь.

Qarqas̄ altın qaraqonda,

Qan̄kejdin ordoda,

On qaraqonda ol turqan,

O tuz eki qan̄ bar,

Sol qaraqonda ol turqan

Qaraq baatarde u san̄ bar.

/Внутри золоченой крепости, в орде Каныкей, окруженной тридцатью двумя канами и сорока богатырями/.

Богатыри - это высшая знать, ближние советники и самые верные друзья, каны - вассальные князья, главари различных родов, племен, по значению и удельному весу они не равноценны чоро, т.к. Манас своим величием, могуществом обязан поддержке этой последней группы. Правовые положения, взаимоотношения лиц этого высшего слоя оформляют собой структуру двора /орды/ и некоей государственной власти с всевластным каном - герцогом во главе. При чем отношения Манаса к своим Чоро за редким исключением очень теплые, - братские, как равного к равным, тогда как к канами он может быть очень жестоким, доходя до собственноручной расправы с ними, именуя их кулами / рабами/ - пример - наказание Урбы на эше. Невольно напрашивается вывод о сознательной воле певца идеологически последовательно обрисовывающем переходную ступень к абсолютной монархии с игнорированием прав мелких канов посредников между Манасом и его подчиненными.

На время отчетливо выдвинутый социальный мотив, правда, в дальнейшем не разворачивается в этом направлении. При чем поводы к заговору включают в себя этот социальный мотив, смешивая его с чисто индивидуальной темой личной зависти к славе героя каждой новых событий, желанием совершить большой поход в Бешки. Так что мотивировка этого эпизода не в пример другим многопланна.

Тут бытовая, личная тема, тут же социальный мотив, борьба за игнорируемые права приниженной Манасом правящей группы и

наконец желание героизма, новых больших событий. Через последнюю струю эпизод включается впоследствии в сюжет "Чон-Казата". Будучи вначале самостоятельной темой, в последней своей части "заговор" становится вступлением к повествованию о большом походе.

Ханы, составившие заговор против Манаса из зависти к его славе с целью вынудить к новому походу или же разгромить его, впоследствии при встрече с Манасом и его Чоро обессиливают, несут перед ним его гневом и яростным видом и, падая ниц перед ним, вымаливают прощение за грешные мысли и, по совету самого Манаса, отправляются с ним в поход на Пекин.

Что касается остальных четырех эпизодов (прибытие Алмамбета, Дяу пери жомогу, Ков каманы и паломничество в Мекку) они по структуре и сюжетному положению не выходят за пределы биографических и боевых тем, характеризующих собою основной фабульный материал поэмы. Поэтому по сюжетному построению они мало чем отличаются от большинства подобных тем о Манасе и о его приближенных, поэтому мы считаем возможным не останавливаться на разборе каждого из них.

Отметим лишь только, что "Дяу пери жомогу" в целом представляет несколько видоизмененную версию странствующего сюжета о циклопах!

Эпизод о прибытии Алмамбета как биографическая тема сходен с подобными темами о Манасе, различается только в деталях. Кроме того он излагается в поэме два раза. Первый раз устами певца со всеми эпическими подробностями, а второй раз в "Чон-Казате" устами самого Алмамбета, где сюжетное повторение биографической темы проводится в ином конструктивном плане - как воспоминание, автобиография, как длинный монолог, мотивированный введением в качестве рассказчика самого героя повествования.

к/ Вернее не сюжета в целом, а мотивов, по определению А.Н. Веселовского. В данном случае мотив встречи героев с циклопами - людоедами, мотив пленения ими героев и освобождение их из плена.

Паломничество в Мекку, составляющее основную тему десятой книги и по содержанию и по своему оформлению почти всецело повторяет по отрывкам, по отдельным картинам, кусочкам многие из разработанных раньше тем больших и малых походов. Оно совсем не похоже на обычное представление о паломничестве. Со всеми перечислениями встреченных в пути новых стран и большими событиями / боями, покорениями, обращениями в ислам / в пределах каждой из них паломничество превращается в один из многих эпизодов.

А эпизод с Коз каманами / родственниками / разрабатывает тему зависти и рождающейся отсюда вражды с героем его близких родственников. Тема очень быстро перерастает бытовое задание, выходя за его рамки, становясь обычным боевым эпизодом, где после борьбы с Манасом родственники - злодеи истребляют сами друг друга, понеся тем самым, по мнению певца, самую ужасную, но заслуженную кару.

Закончив на этом наш анализ сюжетного построения поэмы, не касаясь подробного содержания ее частей, эпизодов, по одному внешнему оформлению, по конструктивным особенностям мы можем уже сделать определенный социально - исторический вывод.

Здесь сюжетная динамика осуществляется развертыванием одной вершинной темы, всегда занимающей командующее положение - и в плане тематическом и в конструктивном плане. Все побочные сюжетные линии, отходящие от нее вначале как самостоятельные эпизоды, в конечном результате возвращаются к ней, включаются в нее и подчиняются ей, давая необходимые точки к дальнейшему движению на время прерванной центральной темы. Перерывы усиливают впечатления последующих событий, вносят новые осложненные мотивы к наизыванию новых событий на один и тот же основной стержень, на вершинную тему о герое.

И способ рассказывания по принципу нанизывания картин, эпизодов на этот стержень утверждает господство только одного фабульного задания: сказать обо всем, что так или иначе касается имени героя.

Такой форме поэмы соответствует и обнаруживающиеся в ней социально-классовые мотивы, определившие собою в конечном счете и указанную форму.

Поэма, вследствие запечатлевшая в себе множество насло-
бний различных социально-исторических эпох, вначале возникла из одного социального задания. Это значит создать в концентрированном образе родового вождя - героя, коллективную мощь выдвинувшей его социальной среды. Первоначально это герой - коллектив, т.е. целый правящий род, преувеличенные воинские достоинства которого служат оружием борьбы, внушения страха другим, враждебным группам. Одновременно здесь высказываются идеалы, пожелания этого коллектива, где искусственное возвеличение своих сил можно одновременно объяснить и верой в магию слова. Тут тема о герое являлась единственной, исключительной, эффективной вершиной повествования.

В дальнейшем возникает та самая ⁶ вторая ступень в сюжетном изменении поэмы, про которую Тойслер говорит, что обнаруживается приспособление старых мотивов к новому замыслу: мотивы сохраняются как материал, но с измененной сюжетной функцией.^{х/}

Мотивы о героических деяниях богатыря остаются, но его действия сюжетно подчинены новому замыслу, а именно он кан в уже классово-дифференцированном феодально-родовом строе. Далее он всеотурецкий, всемусульманский герой в эпоху возникновения торгового капитализма, а на последней стадии, - в период развития капиталистических отношений в отдельных районах Киргизии, - в его

х/ Поэтика IУ, ст. В. Мирчунского.

личности выражены тенденции уже буржуазной монархии, в авторской проэкции конечно.

Основное в поэме составляет тот мотив, который был определен социальным заданием родового коллектива, где имени родового героя строго подчинены все прочие элементы. Конструктивные и сюжетные моменты безусловно подчинялись этой вершинной теме. Это обстоятельство при всех последующих изменениях поэмы сохранилось. Оставался как неизменный материал старый мотив, используемый с изменяющимися сюжетными функциями. В результате поэма сохранила элементы старой формы как основу, включая в нее структурные изменения как наслоения не только со стороны содержания, но и со стороны эволюционирующей формы.

Эти же моменты мы обнаружили в отношении и всех компонентов поэмы. Сделанное нами заключение по поводу сюжетного построения, подчиненного вершинному принципу, станет еще более ясным в отношении выведенных образов. Вопрос о них теснейшим образом связан с вопросами сюжетного построения, и теперь мы остановимся вкратце как на некоторых отдельных характерах, так и на группах образов, характеризующих своим содержанием с одной стороны еще и стиль всей поэмы.

В Поэме вершинному положению отдельных тем соответствует в таком же плане разработанные характеры. И тут конечно центральным образом выступает личность самого Манаса. Способы показа героя в поэме различны. Прежде всего он показан в непосредственных физических действиях, - в борьбе, поединках и во многих прочих столкновениях с людьми, во - вторых, показан в речах, монологах, часто двигающих действие, в - третьих, выведен в авторской портретной характеристике - описание его внешности в различных случаях. Для стиля поэмы очень характерны эти описания. У певца имеются как бы маски с его лица, выражающего часто гнев, ярость или радость и они как неизменные, постоянные

портреты используются певцом во всех необходимых случаях. Благодаря этому портретному описанию, маске, запечатливающей окаменевшие, застывшие выражения лица - создается статичность внешнего образа. Схватены классическая, по мнению певца, поза, поражающие воображение поэта выражения, и они сознательно повторяются всегда, при всех сходных положениях для подчеркивания момента устойчивости, постоянства. В этих стилистических свойствах выражен идеал застывшего окаменевшего величия, навсегда ^{гранитно-}отточенного, чуждого динамике, статистически утвержденного многократным повторением, механическими вставками в одних и тех же выражениях.

Этот образ есть неизменная маска, клише часто гаванного выражения лица. Редко, но тоже в постоянно неизменных чертах описана внешность и в моменты просветления, удовлетворенности чем-либо.

Более разнообразны конечно описания героя в моменты поединков, боев, но если проследить их на протяжении нескольких походов, то наличие повторяющихся статических картин станет ясным и там.

Так, например, неизменно в одних и тех же выражениях описывается момент падения врага с коня после сокрушительного удара Манаса.

Помимо непосредственного изображения личности самого героя, его монолитный образ значительно дополняется еще и его окружением.

Этот центральный образ возвышается в своем легендарном величии многоликим пестрым героическим окружением людей и вещей /доспехов, оружия, коня и т.п./ .Прежде всего

соблюдена устойчивая симметрия расположения, размещения вокруг него жен, друзей, советников, слуг и ханов отдельных родов. Идеал полноты семейного счастья прежде всего осуществлен достижением количественного предела — четырех жен, допущенных шариатом. Помимо всех высоких качеств их: красоты, царского происхождения, разума, идеального нрава и храбрости некоторых — даже не случайно аллегоризируются, рифмуются и их имена: Кара-Борук, Кайкэй, Джылай, Алтынбай. Только в некоторых случаях разделяет с Манасом центральное место Алмабэт, после исполнения обычной братанья и после исключительной, искривленной привязанности, ставши как бы кровным братом героя. Он зачастую публикует собою центральную фигуру. Так осуществлен идеал родственных и дружеских отношений. Но напрасно это и жених на самой близкой подруге Кайкэй — на Аруке. Все важнейшие случаи, даже личной жизни, он переживает одновременно со своим братом, одновременно женится, одновременно увлекается пленницей, дав повод маленькому единственному конфликту между ним и Манасом, наконец, одновременно с ним погибает. Во всех важнейших случаях жизни идеальная неразлучность, неделимость ставшей как бы одной спаянной жизни героев. Общий мотив этой редкой близости заключается в их отношении к вере и в объединяющей их борьбе за нее.

Пожалуй чуть ли не второе место после Алмабэга по значению для Манаса занимает его конь Ак-Кула, оживленно выделяющийся как его хозяин. Не расстаётся герой и со своим ружьем Ак-Келте. Конь Манаса, как богатыря пастушеского племени, несомненно должен занимать очень видное место в качестве необходимого дополнения к его личности. В поэме, вообще роль коней всех значительных персонажей как из друзей, так и из братьев Манаса, выведена очень полно, убедительно. Известны имена коней так же, как и их хозяев. Составившая между ними столь же сложная, эффектная и интересная, как

состязания между самими героями, при чем они так же долговечны как и люди-герои. Известны, например, конь Ак-Куле, конь Алмабета - Сары-Ала, конь Долой-Ал-Будан, Кошурбая-Ал-Тара и многие другие.

Из старших соратников и друзей Манаса вытекаются старцы-богатыри Бакай и Кошой.

Они, как и многие другие из близких герою лиц, отечески заботятся о его благополучии, славе и о том, чтобы не огорчить его, не вызвать гнева. Подобным вниманием и заботливым отношением они возвеличивают его в глазах подчиненных. Здесь очень много тонких людских взаимоотношений, реалистически мотивированных бытовых деталей и уместно вставленных сложных психологических моментов. Воспроизводя в широких рамках бытовую обстановку хана-правителя, героическая песня превращается именно благодаря этому моменту в поэму, в зрелое произведение, возникшее в результате сознательной творческой воли автора-творца.

Соответственно этому оформлен ^{в основном} и словесный стиль поэмы.

Из окружающих и постоянно разделяющих с героями тяжести походов чоро тоже можно выделить старших богатырей, как ^{Шубак} Сыргак, а из ханов Кокчо-Жамгырчи, Муралы и др. За исключением отдельных случаев, разве в виде поединков или некоторых эпизодов, возникших как особое испытание этих героев, во всех прочих случаях они характеризуются группами как настоящее окружение, лучший фон реально выдвигающий Манаса.

Показ этих групп героев имеет определенные заштампованные места в сюжетном течении походов. Это начало сборов в поход, моменты массовых боев, сборы на какое-нибудь торжество.

Везде певец ведет показ этих лиц по одному только способу, устр ^{ацвас}

как упоминалось, парад для них. Причем о именах героев ханов упоминается подчиненные им роды. А ханы, как постоянные вожди своего племени, носители его славы, выражающие собой единство и мощь своей группы в древних вариациях фигурировали видимо более самостоятельно, независимо. В то время были слабее спаяны и части поэмы между собой. Наш вариант и сейчас имеет наслонения и этого момента: часто эти ханы показаны как вожди равноправных киргизам племен союзников. Такая трактовка положения ханов чередуется с их строгим, беспрекословным подчинением воле Манаса, обнаруживая тем самым наличие нового, более позднего слоя. Если в первом случае образ этих ханов более самостоятелен и индивидуально более отчетливо очерчен, то во втором случае их образы бледнеют, ступеньваются, сливаясь с руководимой ими массой, возглавляя просто группы статистов, мало попадающих в поле зрения певца. Они составляют только широкий фон всего окружения Манаса.

Каждый из положительных героев становится замечательным тем, что оказывает какое-нибудь содействие, услугу, верность Манасу. Лучшие друзья Манаса тем самым понимаются, воспеваются как самые лучшие герои. Исключения составляют некоторые родственники, как Козкаман, эпизод о которых очевидно возник позднее, когда в родовом строе в силу диалектического процесса развития обнаружилось противоречия. Социально приниженные низы родового коллектива превращались постепенно в антагонистов своей же родовой верхушки.

Внешняя мотивировка одной только завистью не вскрывает всей сущности этой борьбы героя с обиженными им родственниками.

Из антагонистов героя самую большую группу составляют конечно его заклятые враги, главным образом из калмыков и китайцев.

Но даже и их образы всегда отрицательные, обреченные на неудачу и постоянную немилость певца, служат для характеристики Манаса, выгодно отличающегося от этого уже темного фона. Они представляют

крайнее полюсы характеров, от чего отталкивается певец в изображении не в пример им, высоких достоинств своего героя.

Вероломный, алчный насильник Кокурбай противопоставлен справедливой, честной и открытой силе Манаса. Трагикомичный, хвастливый, безумный носитель только бессознательной черной силы, душой также противопоставлен внешне скромной, уверенной в себе сознательной силе и воле Манаса. Так что каждая из значительных фигур из среды особо отменяет, подчеркивает несхожие с ними положительные свойства Манаса. Излюбленный эпосом прием антитезы и контрастов играет определенную конструктивную роль и в более полной детальной характеристике не как центрального образа, так и близко стоящих к нему других положительных образов. Так что вершинному принципу характеристики образов подчинены не только образы близко стоящих к герою лиц, но изображение контрастных образов тоже проходит всецело под этим знаком.

Закончив на этом крайний анализ образов поэмы, перейдем теперь к словесному оформлению, к поэтической технике, к стилю поэмы.

При этом переходе прежде всего бросаются в глаза выделяющиеся от основного словесного потока отдельные песни и эпизоды их различные зачины и концовки.

Как правило, каждая большая глава или книга начинается особым вступлением, предпоймой, по стиховому размеру, ритмическому строю не сливающимся с напевным строем всех остальных стихов песни. Они очевидно представляют традиционное начало, исполняющееся как жорге созы без напева, бессюжетное вступление, по общему смыслу могущее совпадать с трагической дальней темой. У Сатымбае часто продолгом служат его вставки о себе, об условиях работы, послания различным лицам. Вполне возможно, что раньше пролог посвящался манану, в доме которого исполнялась поэма.

Характерная для всех эвхинов черта-это избречность стиховой формы
х/ Особый малкий жанр морской речи без повествовательного элемента, наставительного характера.

часто перемежающейся с напыщенной прозой с установкой на говорную декламацию в форме распространенных у казаков такрак.

Такие начала как:

Манас Манас болор,	Срёлбмдъ голуна алог
Фоолокы колдој болор,	Ааламога даңгы кетип,
Өстайга тузук салор,	Алтымиз газга кетип.

совершенно чужды высокой поэтической культуре основного стихотворного потока всех песней.

Кроме того, начало каждого эпизода, каждой песни совершенно не обнаруживает связанности будущих событий с изложенными уже событиями. Сюжетное начало песней всегда бывает самостоятельным, а к описанию новых событий певец приступает после пролога сразу же.

Если есть связь в событиях, когда это нужно подчеркнуть, певец разрешает этот вопрос просто, механически. Например, концовка многих эпизодов, где Манас до описанных последних картин был исключен из действия или мало участвовал в этом эпизоде, приводит певца к одному неизменному приему переключающему события непосредственным обращением к слушателю в выражениях:

*Анб тастан салыңар,
Манас таң габар алыңар.*

/Оставьте это, узнайте, где пребывает Манас/.

Этот заштампованный прием помогает певцу в описании массовых боев, когда на время он переходит к действиям других, но вскоре опять должен вернуться к герою. Так что переходы от одной большой темы к другой тоже не сложны, они сюжетно не мотивированы. Тематическая близость эпизодов при господствующих способах рассказывания в виде ступенчатого построения или чаще при приеме наказывания осуществляет эти переходы искусственной словесной мотивировкой, обеспечивающей сюжетную цельность частей и обнаруживающей простую, механическую связь между ними. Касаясь основных вопросов словесного оформления главных частей самих песней,

нужно сказать, что таковым прежде всего является вопрос о приемах изложения литературного материала, при чем общераспространенными видами этого изложения - описание, повествование, драматизация /главным образом в виде монологов/ в поэме представлены целиком. Только в пределах каждой из больших тем распространение их неодинаково. Если в аше преобладают описания и повествования, то в "Уон казате" большое место занимают речи героев. В походах статические мотивы, введенные описательным приемом в моменты ввода динамических мотивов, событийных осложнений сменяются повествовательным приемом, а в моменты наибольшего душевного напряжения, острых столкновений, отмечены движущими событиями речами героев.

При этом столкновения с врагами исключительно переданы авторским повествованием.

Речи характеризуют положительных героев в моменты осложнений их внутренних взаимоотношений, личных переживаний или для мотивировки известных поступков, действий.

Отсюда все речи разбиваются на различные виды: как совещательные - на собрания, в совете /речи Манаса и Алмамбета перед походом в Пекин/; воинственные увещания /речь Манаса на аше/; речи угрозы / сильная речь в послании Манаса ^{во} к ханам/, задумчивые речи, речи раскаяния, оторчения /знаменитая речь Алмамбета в "Уон казате", она же превращается в конце в личное воспоминание, вернее в сказ, а в автобиографию/; речи завещания /через Кокетя/; дружеские наставления, укор /речи Бакая, Кешоя, часто обращенные к Манасу/, кроме этих и т.д. речей, которыми вообще изобилует поэма много еще простых случайных разговоров, шуток, острот. Так как и в этом случае несомненно имеет место эволюция формы, то нетрудно установить ~~элементы~~ стилистически эрхаческие элементы более позднего наслоения.

Судя по многим значительным речам, когда горящее ^{во}лицо никто не прерывает, никто ему не задает вопросов, не дает ответов можно было бы полагать, что гялог, в собственном смысле этого слова, неизвестен данному эпическому произведению. Характерна, вероятно известная уже в самых старых вариантах, возбужденная речь Алмабета, обращенная к вызвавшему его справедливый гнев ~~Алмабета~~, на которую последний отвечает молчанием. У последнего исполнителя это молчание мотивировано психологически. Убеденный уже в неправоте своих поступков он сознательно не отвечает Алмабету, чтобы дать ему выговорить весь свой гнев. Но, конечно, нельзя судить по одним значительным речам, высказанным в памятные случаи видными героями, речами ставшими уже давно популярными среди слушателей и канонизированными при долгих исполнениях.

Но в поэме одновременно имеют место и диалоги. Конфликт между Манасом и Урбю при участии Кошой на аше или спор, возникший в среде Чоро во время игры в Ордо, и многие подобные мелкие сцены представляют в авторском показе настоящую драматическую сцену с возмущенными речами нападающей стороны и возбужденными быстрыми репликами стороны обороняющейся. В таких случаях поэтом мастерски рисуются картины нарастающей словесной и душевной борьбы с постепенным вводом, как полагается в настоящих драматических эпизодах, заинтересованных, зрителей в борьбе новых лиц.

Для характеристики стиля произведения, перерастающего речки дружинной песни и представляющего собою в некоторых моментах переходную к поэме форму, а по многим признакам являющегося уже поэмой, интересна еще передача этих речей. В редких случаях они передаются дословно, повторяются как прямая речь. Если в этом факте мы должны усмотреть, по определению Тойслера, архаическую форму, то в ней же наряду с этим древним элементом наличествует и авторская сокращенная передача смысла речей, т.е. косвенная речь /Нап-

пример, авторская передача речи завещания Докотей в последующем повторении ее перед Манасом/.

Из моментов описаний, кроме упомянутых нами однажды, как новейшие наслоения пространных статических картин, проходящих героями местностей, еще сохранились типические для былин, по словам Соколова^{х/}, традиционные формулы, описывающие илюбленные для былинных сюжетов положения былинных героев и былинную обстановку. К ним в Манасе причисляются так же, как и в других былинах, сватовство, просьба благословения, сборы в поход, некоторые повторяющиеся моменты поединков и массовых боев, обязательные картины после боя и постоянно повторяющиеся описания внешнего вида вражеской рати перед началом боя.

Из поэтических форм наиболее неизвестная данной поэме - это лирика вообще и лирика природы в частности. В противовес более лирическому, почти романтическому стилю своего продолжения - "Семетей", - стиль "Манаса" строго выдержан в холодных героических тонах, совершенно чужд интимности, спершиан или натуралистически окрашен без всяких недомолвок и туманностей. Это как строгий принцип, как большой стилистический признак легко обнаруживается во всех линиях исследуемых нами основных моментов формы и содержания поэмы. И в этом отношении вся поэма вытекает особой мускулатурой своего стиля, как стиль настоящей героической эпопеи.

Указанные моменты конечно исключают вписание картин природы в лирическом воспроизведении. Но это не исключает иного вида включения отдельных конкретных явлений природы в виде описания вообще. И в этом отношении характерен особый интерес к стихийным явлениям - грозе, ливню, сильным морозам, небывало бурным похолодам и пр..

х/ Литературная энциклопедия, ст. "Былины".

Из таких картин очень ярко и замечательно выделяются своей изумительной, художественностью два описания реки Орхона^х/первое в момент ее бушевания, второе, когда Алмаубет укротил его потоки, своими заклинаниями обнажив его глубокое русло и дно с погибшими рыбами великанами и нанесенными громадными деревьями, вырванными с корнями.

При этом характерен примененный певцом особый динамический прием, когда он представляет себя находящимся лицом к лицу со слушателем и апеллирует на мнимое собственное показание этого слушателя. Закончив второе описание он говорит:

*Охун кордон ал кунду,
Одурдој гара валогтар,
Өлүр затат торојур.*

/те черные как волны рыбы, которых видел ты сам в тот день, теперь распластались, уже погибшие/.

Установка не только на слушание, но и на показ. Представлен мнимый слушатель, бывший в первый раз вместе с певцом на берегу Орхона, в второй раз отсутствовавший, но зато теперь слушающий впечатления уже вторично побывавшего там певца. Между прочим, это не случайный, а хотя и редко, но все же встречающийся и в других случаях, стилистический прием.

К описаниям относится и описание внешностей героев, хотя они всегда суммарны и статичны и особо выделяющихся комических персонажей.

Как на одно из особенных явлений в поэме надо указать на изображение характеров по преимуществу не в авторском описании, а в малых или больших действиях - поступках или словах. А действия, поступки, как многие другие динамические мотивы, развернуты уже не в плане описательном, а в плане повествовательном. Этот прием

х/ Название очень известное для туркологов по знаменитым Орхонским надписям, включенное в поэтический контекст данной поэмы без изменения.

изложения материала занимает в поэме все остальные места за исключением речей и указанных эпизодов.

На долю повествования остается почти исключительно динамические эффектные сюжетные линии - встречи, битвы, конфликты между самими героями, борьба, не только физическая, но и внутренняя, катастрофы моральные и физические. Все это составляет обильный повествовательный материал в словесном оформлении поэмы.

Тут нужно помнить и о повествовательной функции некоторых речей. В большинстве своем пространные, они в известных своих частях всегда двигают действие. Они протекают иногда как повествование, но только не как авторское повествование, а в форме сказа, где произносящий речь герой используется как рассказчик. В подобных случаях иногда в пределах одной длинной речи смешиваются эпически - повествовательная форма со сказовой формой, попеременно заменяя одна другую. Характерный пример представляет та же самая речь Алмамбета из "Дон Казар", где речь ведется и от первого лица, и тут же говорится о нем, как о третьем лице.

Атаманат дьунжо,
Айтрасат кетерарманам;
Ојротго Алмач бар эле

Uzo kyndo Almambet,
On segiz menen on tozar,
Uz tosonda sajb ele.

Следующим основным вопросом словесного оформления поэмы является вопрос о стихе как таковом.

В начале нашего исследования мы указывали, что в данном произведении имеются налицо самые разнохарактерные способы стихосложения. Во - первых, здесь есть рифма как созвучная концовка стихов и есть также звукопись, основанная на звуковых повторах как сочетания в виде аллитераций и ассонансов. Безусловно соглашаясь с исследованиями вопросов истории и теории рифмы относительно более позднего возникновения рифмы вообще как таковой, мы все же в пределах данного произведения затрудняемся указать грани между усилениями ре-

пространения рифмы и существовавшими до нее стиховыми сочетаниями.

Дело в том, что в признаваемых условно сравнительно более древними стихотворных отрывках /как в типических местах и в некоторых речах, напр., речь Алмабета и др./ рифма занимает устойчивое положение.

Здесь акустически подчеркнуты как начала, так и концы стихов.

Признавая гораздо большее доминирующее значение аллитераций, ассонансов в стихотворной композиции почти всех частей поэмы, одновременно приходится констатировать и безусловное наличие рифмы. Только нужно добавить, что эта рифма отличается от законов рифмовки печатного стихотворения с устойчивым строфическим членением, с твердо установленными размерами четверостиший, шестистиший, восьми-стиший и т.п..

Рифма здесь действительно фигурирует как вечные повторения одних и тех же комбинаций фонетических, морфологических и всех прочих. Но одновременно эти стихи основаны на тактовом делении, они как речевое творчество не предназначены для издательско-индивидуального потребления. Если при исполнении и отсутствует музыкальный аккомпанимент, то вокальная сторона не отпадала до самого последнего времени, кроме того, наличествовало еще и игровое исполнение /жестикуляция, мимика/, так что стих в своем творческом возникновении и одновременном исполнительском воспроизведении не освободился от первоначальных элементов синкретизма.

Мы имеем певца, производящего свою продукцию по заказу, с непосредственно бытовым потреблением этой продукции, а не читательско-индивидуальным и все же организующего речевой материал и акустическим способом и способом фонетических повторов, т.е. рифмования. При чем рифмы здесь совсем не случайны. Приходится считать законным, даже обязательным, акустическое подчеркивание и

начала и конца стиха:

Qaafu qol ²⁰¹¹⁾ dedim kimizdi,
 Qaabadam keldim dinimizdi;
 Qaanaq ekooq birikei,
 Qaardansam şu gerde,
 Qaalabalem Cibaqam.
 Qaazaqıñıñ einiñdi.

или переменными усилениями внимания, то на начале, то на конце стиха. И так на протяжении всей поэмы. Да не только одной этой поэмы, эти же признаки распространяются на все эпические произведения как киргизские, так и казакские, а также большинство эпоса и других турецких племен.

Этой характерной особенностью отмечен весь поэтический стиль одного из замечательных видов восточного эпоса.

Таким образом указанные принципы организации речевого материала здесь не исключают друг друга, не "отгалкиваются" один от другого, а сливаются в органическое единство, обнаруживая талантность певца и многопланность звуковой инструментовки стиха.

Приведенный выше отрывок со своим дальнейшим продолжением характерен подчинением принципу строфического членения в виде четверостиший:

Uluq qolqon dedim kimizdi,
 Urmatlar keldim dinimizdi.
 Uluqıñ ekooq birikei,
 Urabıñıñ einiñdi.

Здесь мы имеем строфический параллелизм с подчеркнутыми повторениями, как нарастание, нагнетание смысловых синтаксических связей этих строф через усиливающееся душевное возбуждение героя. Повторения использованы как прием усиления впечатления.

Этот пример иллюстрирует, наряду с наличием строфического членения, еще и наличие устойчивой рифмы в виде «Туйук», характерной в турецкой поэзии для повествовательных поэтических жан-

ров. В нашей поэме наряду с ней часто встречаются смешные рифмы:

Ʒondo Manas ker ajtat;
"be qalajog" dep ajtat.

перекрестная рифма:

Ат ысган соосун Ʒулатган,
Wajrasenon temiri
Ʒulac qarog bolotton,
Ʒardi sajsa ezkendej,
Ʒaardanor bir Ʒojsa,
Ʒara tosto teskendej.

И особенно часто рифма **жельдирме**

Аҗавоҗын оҗымду,
Урроқ вазтун тун келдин.
Устун астын сун келдин.
Урсун киждин ер келдин.
Ʒара Ʒиҗиҗ Ʒер келдин.
Ајдана сыңа Ʒол келдин.
Атаматың мол келдин...

В последнем случае выступают редифы, характерные по мнению А.Н. Самойловича^{хх/} для некоторых видов турецкого эпоса, отмеченные слабой поэтической техникой. Но, как устанавливает и он сам, есть редифы слабые и редифы, допустимые и при высокой поэтической технике. Одинаковые окончания стихов семантически однообразным повторением в нашей поэме всегда требует перед повторяющимся словом еще дополнительно рифмующихся сочетаний /фонетических, морфологических и т.д./.

Уҗер аҗдан сун келдин.
Урсун киждин ер келдин.
Ʒара Ʒиҗиҗ Ʒер келдин.

Жельдирме такого вида в киргизской и казахской поэзии создает, если не стробическое, то тирежное объединение стихов. По поэтической технике оно не ощущается как слабое место, а, наоборот, в моменты сгущенных событий при достижении певцом эффектной вершины повествования он сознательно вводит жельдирме для усиления темпа

х/ Казахский термин, означающий возбужденно-напевный строй с общей рифмой для всех стихов тиреды.
хх/ БИТВА ТЕКИНЦЕВ С ХИВИНЦАМИ. АБДУ САТТАР КАЗИ.

своего исполнения, ускоряя и голос и непрерывный поток стиха. Создается впечатление беспрерывно льющейся эмоционально захватывающей мерной речи, вызывающей единодушное одобрение, подбадривающее возгласы слушателей. Не напрасно названы стихи с этой рифмой - жельдирме /рысистый бег/: образное противопоставление ее остальным рифмам, якобы ведущим стихи спокойным шагом.

Как указанные выше строфические членения, так и эти тирежные объединения стихов не обнимают всех стихотворных видов без устойчивой рифмы, со случайной созвучной концовкой через два, три, иногда четыре, стиха в пределах целой тирады /речей, описаний или повествований/. В такие моменты смешиваются все перечисленные рифмы. И ритмический строй стихов подчиняется напеву, акстическому моменту звуковых повторов, конструктивное значение, которых выступает здесь уже с гораздо большей яркостью.

Несомненно, что за долгую историю бытования этого эпического произведения напевы так же менялись, как содержание и форма его. Сегодняшний распространенный напев, делающий тактовый упор на долготу и краткости слогов, акустически чаще подчеркивает начала стихов или начальные слоги отдельных слов в стихе. Получается впечатление как бы несвойственного турецким языкам скандирования стиха по начальным слогам, тогда как вообще в языке ударения имеют устойчивое место на последнем или предпоследнем слоге, определяя тем самым систему стихосложения как силлабическую со счетом слогов в стихе. Этот факт можно объяснить с одной стороны частичным проникновением влияния книжной чагатайской поэзии, в свою очередь находившейся под сильным влиянием арабской, персидской поэзии и усвоившей от них манеры, не свойственные духу турецкой поэзии. Наряду с допущением возможности этого факта, нужно иметь в виду еще один специфич-

*/ В этом отношении большой интерес имеет для дальнейшего исследования предпринимаемая Кириаркомпросом запись всех сохранившихся напевов к стихам Манаса.

ческий момент в фонетическом составе киргизского наречия, имеющие-го долгие гласные, особо подчеркивающиеся в стихе. Они имеют особо выделяющееся ритмическое значение в тактовом делении и произносительно-интонационном строе стихов не только при сопровождении их напевом, но и при обычной декламации.

Распространенный сейчас напев использует эти долгие гласные для подчеркивания начала стихов ритмическим усилением голоса в начале и постепенным снижением его к концу стиха для того, чтобы сделать новый резкий подъем в начале нового стиха. При этом, если группа смежных стихов образует строфу в виде четверостишия, шести-стишия и т.д., то конец самого последнего, рифмуемого с предыду-щими стиха заканчивается песенно протяжным удлинением голоса, соз-давая впечатление периодически повторяющегося припева.

Этот напевный строй, ориентирующийся главным образом на нача-ле стихов, - сопровождается одновременно и созвучной концовкой стихов. При этом весьма важное конструктивное значение такого на-пева обнаруживается в узаконении им звуковых повторов /аллитера-ции, ассонансов/ для начал и иногда для середин стихов как:

*Ааааар турсам дунуя,
Аааааарзан ердин зору екен,
Ааааааан арган гор екен,
Ааааааа болсо гор екен!
Ааааааан арган гор екен
Ааааааа ердин зору екен!*

или как ассонансы начала:

*Аатадан бердим дин усуң,
Аалда таала бир усуң +
Аага баян сивага!
Аардагасың ким усуң?
Ааскерге гелмат гелдорбай
Ааргамдан сабазгай кусуң?*

Тут на лицо начальная "рифма" более обязательная, чем конечная, но "рифма", состоящая из аллитерации и ассонансов, крепко связанных с ритмическим усилением голоса в началах стихов. Эти примеры показывают несомненную обусловленность начальных повторов напевом. Или же повторы и напев взаимно обусловлены в общем принципе звуковой инструментовки. Во всяком случае тесная связанность их в первоначальном возникновении и в дальнейшем узаконении как особого конструктивного принципа, как нормы, бесспорна.

Иногда звуковые повторы как начальные "рифмы" выделяются со своим напевом как процесс, возникающий в результате одного творческого акта и только собою организует определенный вид речетворчества.

Помощный стих, с зафиксированным вниманием певца только на началах, может или совсем не иметь рифмы или перебирать различные случайные рифмы, как было сказано выше, через один, два, три стиха.

В пределах этих различных норм, различно организующих способы речетворчества, нужно упомянуть еще и о размерах стиха.

Размеры конечно тоже связаны с напевом, при чем в этой зависимости есть пределы минимума и максимума, переход за которые означал бы отрыв стиха от напева, что могло случиться или при изменении напева или только при самостоятельном выделении стиха, при освобождении его вообще от вокального момента. Но в рамках данной поэмы этот процесс еще не совершился, поэтому размеры ее стихов не выходят за указанные пределы, за установленные напевы. В результате мы имеем в последнем варианте размеры, соответствующие только одному самому распространенному напеву. По счету слогов этот размер колеблется между 6 и 8. Какие бы рифмы, какие бы начальные звуковые повторы ни были, обязательные для всех стихов размеры определены этими рамками. Исключения составляют запевы, вступления больших тем или отдельных книг, организующиеся совсем

по другим признакам, без напева/как Дорго созъ^х// и имеющие число слогов 4 - 5, а иногда и больше.

Роль напева, повлиявшего на увеличение количества аллитераций, ассонансов в началах стихов в дальнейшем через эти узаконенные звуковые повторы внутри стиха способствует определённому подбору эпитетов и метафор, подчиняющих^и принципу «звукового притяжения»^{хх}/.

Т *Qaam qoror kelgen bir qulda, I*
Qaam kotoryp zor qoldon,
Qaalajoz erizis
Qaaldajgan qara zor qoldon.

ИЛИ:

II *Ozol orqon seusuna,*
Sumnan tijgen beusuna,
Seeginde, seken selpilder,
Qaamiston bar qalqoldar,
Aattaj qara balaqtar,
Ar serine qarasan,
Aatolop tyzyp qarqoldar!

Как правило, звуковые повторы вообще приходятся только на начала слов, совпадения повторяющихся звуков внутри этих слов - явление или не всегда нарочито полюбленное.

-----Подбору эпитетов по звуковому притяжению подчинены певцом и иностранные слова /чаще персидские/ как:

Asp ьь ar ьь n ...
Kor kusrand ... и т.д.

ИЛИ:

Orqon uluz dajra bar
Urmattun qajla qajlar bar

х/ См. выше.

хх/ Литературная энциклопедия, ст. «Билин», Соколов.

Постоянные эпитеты к некоторым именам тоже подобраны по этому принципу:

*Bratmanden qesidi...
Qatandən qozoju.*

В поэме, как уже сказано, очень много названий местностей, городов и иностранных собственных имен ^{х/}, которые, сами по себе мало что говорят слушателю, приобретает большой как бы заумный интерес, попадая всецело в благозвучное окружение аллитерирующихся с ними слов;

III *Saaqalattan sarı doo,
Samsör keldi eki miç.
Saanderqalın keçubat,
Buda keldi qeti miç.*

.....
*Qajısq qulaq qaman alp,
Kındığı temir kiten alp,*

.....
*Qaldan zereç degeni,
Qarqar suz miç qol taşpen.
Qar manşında qarqar.*

В таком же порядке аллитерируются и всякие географические названия и названия племен.

Кроме метафор, подбирающихся по звуковому притяжению и представляющих в своем большинстве общеупотребительные языковые

х/ Эти имена, между прочим, не всецело имеются у тех народностей, представители коих якобы носят эти вымышленные имена. Характерны имена: Конурбай, Есен-хан, данные китайцам, или Мерди Калян как имя не то калмыке, не то китайца, вообще из неверных, а на самом деле это персидское слово "большой человек". Но есть конечно много имен не киргизских и не мусульманских."

метафоры, как напр.:

*Аьгаганаань аьгагден,
Аьгаг ала аьгаг аьгаг.*

есть и другие виды словесных образов, правда не осложненных, как это свойственно чисто индивидуальной поэзии, но все же показывающих значительную эволюцию в пути образного представления вписываемых явлений.

Большинство образов берется, что вполне естественно, из окружающей природы и животного мира. Этой особенностью отличается основной стиль поэмы, как носительницы в виде основной струи, стилистических элементов натурального хозяйства и представленной поэтому главным образом натуралистическим реализмом. Отсюда большинство образов сводится к несложным образам и простым сопоставлением одного явления с другим или простому уподоблению напр. героя - льву, врага - волу, кабану:

*Adam sьnь bulunь,
Arьstan sьnь kьrunь,
.....
Oьgьrdeьj bolonь соь эьлеь* и т.д..

Но эволюция формы поэмы вдобавок к указанному моменту внесла еще и много нового. Наряду с этими упрощенными образами есть тут же, правда преувеличенные, но все же более сложные образы. К таким видам относятся много картин описаний хотя бы одних внешностей героев и их врагов:

*Omь kьrunь otь сьгаь,
Solь kьrunь соь сьгаь,
Oolunь anь oьronь dinь
Oьgь эьгаь эьл торь сьгаь.*

Или вид Жолы:

*Saqaldarь tьmь qьyьrь,
Sarapьtanь tьsьipь oьtkondьjь.*

*Tьylogonь eomь qastanь,
Oьgьrdeьj bolonь соь иь doьqьrь
Arьttongonь doьngьoeь bastanь.*

Если и здесь мы видим при наличии известного слюта, все же образы слишком преувеличенные, то приводимые ниже образы уже могут считаться действительно художественно полноценными образами.

Так мастерски исполнен певцом отыт Манава семи ханам:

Араваарыи охумду,
 Уррок вазтун тун келгин,
 Устун астын сун келгин.
 Угор арган сун келгин,
 Уй тог тотгас эел келгин.
 Уй тог тотгас эел келсең,
 Тобокелци бир охум,
 Алтын баган тирөөсүн.
 Тобокелге турармын.
 Угор арган эел келсең,
 Арыс кетмен голумда
 Алтын келсе бурармын.

Байсасы бижик дубалмын,
 Мауьзрасан басар саг,
 Бариги алтын сонармын,
 Балтаң отсо кесип эбг.
 Эалонгын гој да эатмын кел,
 Эетоон эмес эети ган,
 Эетимизин согалар,
 Эенер эемин эатмын эел...

Если образы несложненного порядка характеризуют стиль натурального хозяйства, когда между человеком и природой нет посредников, последний осложненный образ обязан своим возникновением в конечном счете уже более высокой экономической культуре через осложненные общественные уклады, общественную идеологию и психологию.

Характерно, что этот сложный образ совпадает с осложненной тематикой, где заговор вызывается многими мотивами, в числе коих не последнее место занимает, как мы говорили, социальный мотив. А ответ Манаса еще больше оттеняет этот момент, подчеркивая, что он единоличный властелин и что он не разделяет ни с кем ни своего высокого места, ни опасностей и борьбы за него. Если по идеологическим тенденциям мы видим в авторской проекции установку на всевластного монарха, идущего против вассальных ханов, то и образы тоже подчеркивают момент противопоставления единой сознательной мощной силы, якобы слепо бессознательно двигающейся стихии.

Подчеркнуты в образах поток, ураган и он герой, укрощающий эти слепые силы. Эти и многие им подобные нередко встречающиеся сложные поэтические образы нужно признать новейшими наслоениями в результате длительной эволюции образов в пределах эволюционирующих формы и содержания поэмы.

Это тоже один из стилистических фактов, превращающих старинную былинную песню в зрелую поэму.

Одновременно с этим как уже более специфическое явление выступает иногда и употребление инверсии в синтаксическом строе киргизской устной поэзии.

Хотя редко, но и в пределах разбираемой поэмы мы наталкиваемся на инверсию. При чем она попадается как в более поздних, так и в ранних, по нашему мнению, стихах.

Например, в речи Алямбета:

Бек голары dedim kimiңди
Melcedim, keldim diңiңди
Bel bajlasqon e cubaq,
Caqar sam cundap einiңди,
Bilipsin gotaj dilingdi
Keregin keldi bu kynda
Tsesejinbi tilingdi?
Tsesip turap tilingdi
Men, burajonbo diniңди?

Судя по наличию инверсии в этом сравнительно раннем стихотворном отрывке, нужно полагать, что инверсия получила употребление на киргизской почве гораздо раньше, чем в других соседних литературах. Прозе же и здесь она еще не свойственна.

Рассмотрим теперь вопрос о поэтической лексике поэмы.

Язык этого произведения в последнем варианте — в основном современный язык, на котором говорят, слагают песни и пока еще пишут все. За редкими исключениями он понятен, доступен основной массе слушателей. Но этот момент все же не исключает наличия архаизмов, варваризмов, а в некоторых случаях и неологизмов. Архаические слова и обороты данного произведения могут составить специальную исследовательскую тему для специалистов-лингвистов. Хотя поэма не представляет собой старинного текста, как бытовавшая до последнего времени в качестве произведения устного творчества, все же в ней сохранилось много элементов старого, если не в виде целых стихотворных отрывков, то по крайней мере в виде устойчивых эпитетов, старинных обозначений или выражений. Встречаются и отдельные вышедшие из употребления слова, непонятные современному слушателю, восходящие быть может к какой-нибудь древне-турецкой или монгольской основе.

Еще больше внимания обращают на себя иностранные заимствования, особенно персидские, и арабские влияния. Эти факты обнаруживают следы вмешательства поэта или поэтов книжно-грамотных. Не говоря об арабо-персидских и персидо-узбекских заимствованиях, как *zer*, *muztim*, *tamam*, *uzmatini*, *kaizumyt* и т.д., ставших общеупотребительными, встречаются здесь такие слова как *bajavan*, *barix*, *gam*, *biyuzguk* и т.д. — явные показатели влияния иранского книжного эпоса или чагатайской литературы. Иногда певец расшифровывает эти слова, давая тут же в стихе их перевод. Так получаются парные слова

с одним значением как: ~~Шоль-бийбан, Оман-кесе и т.д.~~

Характерно еще распространение этого ^{книжного} влияния и на образы - когда какой-нибудь герой сравнивается с Рустемом:

Устуно кизген кок темиз
Соргут соот гыгаз
8 улкон Алма баатардын
Урустомдой сагаз...

В другом случае певец упоминает не только имя Рустема, ставшее вообще и в турецком эпосе нарицательным именем, но он оказывается знакомым по крайней мере с фабулой «Шах-Наме», с именами других значительных персонажей его, как Афрасияб, Кейкоус, Сийлаш.

Сейне х/ аттун галдаз
Ортаждан алап далажд
Кейкоос алапн сун менен
Котаргон он бир тун менен
Кок самарган сун менен
Тогсон мин аскер гол менен
Арагсагар гасганд
Таштулк дегин гол менен

Знакомство певца с «Шах-Наме», или через чтение турецкого перевода или же через устную передачу, становится еще более бесспорным, когда мы перейдем от поэтического словаря, словесных образов к разобранной нами сюжетной, тематической стороне поэмы.

Сопоставление многих сходных тематических фактов этих двух поэм приводит нас к выводу о влиянии иранского эпоса на

х/ Это очевидно искаженное Сийлаш; по «Шах-Наме» это имя сына Иранского шаха Кейкуса из-за смерти которого и возникли все непрерывные войны между Рустемом и Афрасиябом, между войсками Ирана и Турана.

основной стиль «Манаса», превращающегося во многих случаях в религиозно-героическую эпопею. Начинаясь с сюжетной разработки легендарно-мифической, исторической темы и «Шах-Наме» выводит Рустема как героя - поборника ислама. Бытовые, этнографические моменты там тоже сюжетно подчинены основному религиозно-героическому заданию. Почти так же, но с большим оттенением родового момента, с более широким охватом реалистических, бытовых черт кочевых племен и с большим разнообразием эпизодов оформлена и наша поэма.

Кроме того, очень много совпадающих мотивов в характеристике образов, в жизни и судьбах героев. Также сходны и антагонисты героев - Кунурбай и Афрасияб /оба неверные/..

Приведем несколько фактов прежде всего об общем мотиве долговечности героев. Бесконечно долго живет Зал, пережив своего сына Рустема, который в свою очередь успевает выступить в совместном бою со своими потомками чуть ли не четвертого колена. Если не - в такой степени долговечен сам Манас, то его отец Бай Жакуб живет по меньшей мере 200 лет и погибает насильственной смертью от руки своего внука, на много пережив Манаса. А ведь по рождению Манаса он уже был пожилым. Очень долго не погибает враг Рустема Афрасияб, не гибнет и конь героя Рахшид. «Шах-Наме» отводит только второстепенных героев. В Манасе долговечны Кунурбай, Жолой и до смерти самого Манаса, живут все без исключения его сильные враги, а также и лучшие соратники - друзья. Не расстаются они и со своими конями на всю жизнь. Рустем терпит вероломство и огорчительную вражду от близких ему людей, как например от самого Кейкуса, родственника героя и обязанного своим положением Рустему. Враждуют и делают самое злонамеренное покушение на Манаса тоже ближайшие родственники его.

Внешняя разница в их положении разве в том, что Рустем не шах, тогда как Манас одновременно и кан. Но Рустему обязаны своими тронами все жившие при нем громкопрозванные Шахи Джихан /властители мира/, как фактические ставленники его.

Еще одна значительная разница заключается в плодovitости рода Рустема, которая и счастье и трагедия его. Она дает в одном случае /история его поединка с неузнанным сыном Сохрабом/ повод получившему впоследствии почти мировое распространение странствующему мотиву «боя отца с сыном» в фольклорном мире. А Манас почти на всю свою жизнь остается бездетным, увидев появление на свет своего единственного сына Семетей только перед самым концом своей жизни. На этом большом подчеркнутом противоречии с идеалами семейно-родового начала, построена собственно говоря единственная, но исключительная трагедия жизни его самого и в особенности любимой жены героя - Канькей.

При исследованиях вопроса о книжном влиянии на «Манас» и о влиянии эпоса других народностей вообще, по всем перечисленным сейчас признакам и по многим еще не упомянутым здесь подобным им фактам, персидский эпос, в особенности общераспространенный хотя бы в устной передаче «Шах-Наме», должен занимать одно из самых видных мест. Стоит здесь же упомянуть о том, как иногда певца /Сагымбая/ интересует манера поэта книжника, и он, например, начало «Манаса» - зачин первой книги - продиктовал совсем по книжному:

Аи даг, айсар, а аслам, а афар, тиги чен лагда и галгаи сол.

и пр. так же, как в «Шах-Наме» и других произведениях. Отсюда может напрашиваться вывод о роли поэта в данном случае, как бы превратившегося в этом исполнении из певца в диктующего, пишущего поэта. Но эту манеру он не выдерживает, сразу же переходя к старой манере исполнения. И остается, как показало все

предыдущее исследование, в роли певца - исполнителя. Теперь в заключительной части настоящей главы разберем еще вопрос об элементах комизма вообще веселого в поэме. Разбер этого вопроса должен протекать в двух планах: во - первых, в плане рассмотрения конструктивных особенностей, во - вторых; с точки зрения особой стилистической обработки речевого материала.

Прежде всего нужно отметить, что комическое вообще, как комизм положений и как комизм, юмор, шутки в речах в данной поэме занимают одно из значительных мест.

Как подолгу останавливается певец на различных развлечениях, играх вообще, играх состязаний-своеобразном /тоже отмеченные печатью известного героизма/ спорте^{х/}, так же немало внимания уделяет он всему занимательно-веселому, оживляющему слушателей, смешному, необычному.

Эти моменты составляют весьма существенное отличие «Манаса» от большинства эпических произведений других тюркских племен. Да и вообще редко в каком либо эпическом произведении развлечения, увеселительные игры, занимают так много места как в данной поэме.^{хх/}

Во всем стиле поэмы эта черта выступает как признак большой жизнерадостности, отражая психологическую черту кочевника - горца, действительно азартно любящего эти развлечения во все время своего относительно изолированного исторического существования в пределах своих бесконечно любимых гор с величественными пейзажами вечных снегов, горных озер, альпийских лугов, горных лесов и пестрыми многочисленными табунами скота.

х/ Все почти эффектные события аша составляют эти игры-состязания. Сюда входят стрельба из лука, борьба, скачки /нечто вроде боя гладиаторов, но в бой здесь вступают только герои с конями в руках/, скачки, развязывание верблюда, тез енишу /бой людей с паршей на голове/ и др.. При чем каждая из этих игр составляет целую песню. А скачки занимают даже две песни.

хх/ Исключение разве составляют гомеровские поэмы.

Описание увесилительных игр, развлечений проведено не только в одном аше. Каждый торжественный случай в жизни героев, начиная с момента рождения Манаса, кончая его женитьбой, рождением его сына Семетей, всегда отмечается устройством большого /как это и на самом деле бывает в быту/, с подробным перечислением тех же игр. С этой стороны каждая большая тема, или каждая книга, включает обязательно по одной или несколько песен, посвященных этим эпизодам.

Большинство повествований о напряженной борьбе, о тяжелых испытаниях для героев сменяются обычно или всеобщим торжеством или какими -нибудь занимательными развлечениями или, в крайнем случае, вводом каких -нибудь комических сцен, положений хотя на время развлекающих как героев, так и постоянно сочувствующих судьбе героя слушателей.

Кстати упомянем о характерном вводе таких сцен, например, в «Мон - Казате», протекающем в особенно сгущенных, серьезно напряженных картинах. Например, необычайная трудность девятигоднего переезда как бы облегчена вводом комической сцены с малодушным, незойливым Кыргын-Цалом, или трагикомической сцены с злополучным Таз-Байматом, упустившем из виду самого Манаса из числа подчиненных ему в порядке делений на боевые единицы - десяти воинов. - Еще занимательнее в том же «Мон - Казате» игра ближайших соратников Манаса во время привала в орду / национальная киргизская игра/. Из - за нее возникают большие споры между сторонами - участниками игры, переносясь в самую реальную сферу их взаимоотношений и вызвав чуть ли не раскол всей рати, идущей на Пекин, и в конце концов даже при улажении большого скандала, закончившегося острым конфликтом между Алмабетом и Чу^ском.

Так что ввод таких сцен развлечений, игр, всего увесилительного, практикуется певцом при любых случаях. Поэтому все комическое в поэме всесторонне - мотивировано, оправдано ее сюжетным и конструктивным заданием.

Этим моментом и обеспечена /ни в пример даже книжному «Шах-Наме- /» купожественная полнота поэмы и широкий, богатый реалистический охват творческим воображением героики будней, быта и глубоких психологических черт занимавшей его социальной среды.

Как же осуществлено комическое в поэме? Осуществлено благодаря использованию различных многогранных приемов. Прежде всего обращает внимание целые сцены, подчиненные по замыслу специально этой теме. Особенно эти сцены изобилует конечно аш Кокетя. Ведь аш сам по себе прежде всего означает развлечение. Если исключить такие развлечения, как скачки, борьба, саши - вызывающие серьезную борьбу и напряженное чувство соревнования между родственными, часто враждующими, группами, то все остальные состязания протекают как легкие развлечения, как игры в настоящем смысле этого слова. А если это игры, то в них должны присутствовать элементы веселого и комического. Очень яркой и осязаемой в этом отношении является и по своей тематике и по словесному оформлению сцена развешивания верблюда. И комическое здесь оформление, достигнуто через применение приема необычного положения, через построение необычного на необычном. Прежде всего непривычно появление совершенно голой пары перед столь многолюдной и исключительно серьезной аудиторией ханов, героев. Потом необычны, отстранены их действия, т.е. то, что они изображают в дальнейшем /Они должны представлять различные пары всех домашних животных в момент их случки: она сопротивляется так же, как сопротивляется самка животным, он демонстрируя свой пол, разгрызает возбужденного самца /.

Эротическая тема по своему словесному оформлению протекает в стиле натуралистического реализма с подробным перечислением всех отдельных деталей и с описанием отношений зрителей мусульман и неверных. Герои сцены из неверных Марди-Кален / ? / и Оронго представляют из себя исключительные экземпляры по своим физическим свойствам.

Превосходство представителей неверных в этом смысле вытекает широким на них. Вся сцена отмечена для них сниженным стилем, якобы только и достойным для характеристики противников.

Единственная победа в состязаниях обеспечивается за неверными только в этом случае. И отступление от обычно высокого тона повествования о героях даже тогда, когда они веселятся, развлекаются, здесь допущено благодаря пренебрежительному отношению певца к неверным, благодаря вседневной манере гротескного изображения их. Так что и здесь основной мотивировкой всей сцены выступает прием контраста, противопоставления героически спортивных талантов своих героев / во время предшествующих стрельбы, борьбы, турнира / сниженным животным- грубым качествам врагов.

С этой стороны и данная сцена сюжетно включается в основную тему борьбы, вражды и перекликается с главной темой о боях.

В этом духе и в порядке комического осмысления проходят и остальные картины, эпизоды аша с участием отдельных фигур из неверных. Так например объектом постоянной насмешки тюрков представляется Долой с его жадностью, тупым упрямством, хвостовством и прочими подобными качествами. Первое проявление его таких свойств приведено в маленьком эпизоде с варкой мяса для наезжающих гостей. Нетерпеливый Долой сам является к поварам и

*Besitz des Magans
Bal magansa galdagar*

- выхватывая из казана несварившиеся куски мяса, поедает содержимое целого казана тут же. При этом он очень легко разделяется

с поварами, попробовавшими оказать ему сопротивление, а именно: берет по очереди одной рукой за ногу, а головой ударяет о землю.

В приведенной цитате интересно употребление слова «махан». Это действительно интернациональное слово. У казаков понимается как русское, а русскими /Сибири, Кавказстана/ как казакское, также и между киргизами и русскими. Здесь, очевидно, оно принимается как калмыцкое слово, причем у всех оно означает «одно понятие-конское мясо». Интересное в лингвистическом отношении, оно получает характерное употребление в данном случае, как подчеркнутая небрежность певца даже в отношении к языку калмыков. Калмык может только тараторить, при этом он не скажет осмысленно, а сбормочит то, что не вернется на язык. Приблизительно такое отношение к словам Илья.

Целую сцену занимает и Таз енишу /состязание парноголовых/ изображающее бой баранов. Наиболее безобидная для сторон картина просто смешного, необычного.

Кроме целых эпизодов, как в аше так и при всех других случаях очень много шутки, остроумия в среде героев. Так шутит Кошан, и перед своим выходом на борьбу с Дюлеем, над своими шароварами.

Шутиливо описывает певец отказ от предложения идти на саши различных богатырей из европейских народов,

Например, англичан, немцев. Так, один говорит, что он всю жизнь ездил только на телеге, а с коня его снимет всякий. Другой говорит, что он никогда копы в руках не держал.

А галайбз деп айтат
Арава болуз мингеним
Вала екменди маз болуз
Ат миншти билбедим

Или :

Вајгиз эвел кордоу
Вајга деген немене
Ози кунсо најгаңди
Устап гармар корбодум.

С точки зрения киргиза-наездника, ценящего больше всякого другого оружия копье, эти обе мотива должны казаться очень смешными, характеризуя отказавшихся лиц не как мужчин, а как недоразумение. Шутки допускаются среди героев и по адресу самого Манаса. Так например смеется над ним Бакай, когда герой увеличенный красотой ^{карм-буртук} /своей будущей жены/, незаметно для себя принимает ее отца, встав с места и оказав ему такое почтение, которое как известная церемония требуется только от жениха при виде тещи. А Манас пока еще не был таковым.

Эти и им подобные случаи здесь приводятся как шутка, как элемент веселого. К собственно комическому в обычном понимании его в плане литературных произведений они, может быть, и не относятся.

И комическое в этом последнем смысле, за исключением приведенных случаев из аша, систематически как прием освещения, развертывания определенных тем, вводится в изложение некоторых моментов, касающихся религии, как мусульманской, так и языческой. Так, например, весьма интересно в одном эпизоде /сообщающем о принятии ислама жителями завоеванного города/ изображение молитвы мусульман с точки зрения язычников, при чем они совершенно освобождают наблюдаемые ими действия мусульман / в данном случае молитву/ от момента ритуального. Буто-бы эта сторона для них непостижима или не существует. Видят только как они стоят рядами одновременно нагибаются, садятся на колени, то руки поднимают кверху ладонями, то непонятно заговаривают, и так с точки зрения немусульман, очень подробно описывается певцом вся внешняя сторона молебствий.

Другим применением определенного приема, оправдывающего всю эту манеру описания, певец на время сознательно обессмысливает исполняемое, обнажает одну только внешне действенную сторону, лишив ее внутренних мотивов содержания.

Этот прием сам по себе мотивирован, оправдан точкой зрения язычников, как недоумевающих наблюдателей. В результате получается целая картина остренная и весьма ощутимая в отношении композиционном, при чем остренность резко ощущается с другой точки зрения, именно мусульман /одновременно и слушателей / для которых все эти представления должны звучать только комически.

01
Bazm qorqa turduzar
Bazga bir sumuz minuzar
Oboktor oodo bolduzar
Boozuzarda qoluzar
Bolxolu qoq bir sumuz
Bazuzda serge qojduzar
Qatar - qatar turuzgan
Qaysi tyrluy ojuzar
Elimizdin baxese
Eki qarom qaradi
Uzu qolgan izimer
E mine izke qaradi
Biz bilbegon bir sozdy
Aozuqazor qalduzar
Yedigerge qol sojrap
Weni korduz baruzar

В дальнейшем этот прием служит в свою очередь мотивировкой для ввода серьезной темы поучений, пропаганды в пользу ислама. Но отношение язычников все же неизменно протекает в оформлении певца в том же композиционном плане. Может быть даже серьезное, с их точки зрения, невольное слушателями воспринимается как прежнее остренение. Когда Абу Насир Самш в пространном изложении посвящает язычников в учение ислама, Кокотей, в то время еще язычник, но уже склонившийся к новой вере, прерывает:

Betaldinan Kokotej
Toqtokul dep qalqans
Berizte wuz qajot dep
Bu zerde ajtgan qandaq ker?
Aitap aytap kor sozdy
Aqoret qatmyn seduziz

Vertste legem emine?

Belgisiin aytuz fezele?

Дальше он из разъяснений делает вывод, что ангел это товарищ бога и т.д..

Так же часты случаи схожего представления и языческих обрядов и главным образом языческих идолов. Много раз подробно описываются эти идола, при чем они именуется как Уоин Кудай /чугунный бог/. Но в этом изображении примененный композиционный прием не остранение, а прямое, сниженно - комическое осмысление факта.

В этом же духе иронического отношения к чужим обычаям, представлениям переданы и картины встречи таджиками Манаса, когда он приезжает святеть - Кенъкей.

Осмеливается оседлый быт, благодаря которому таджики не только не пользуются лошадьми, но даже боятся, приняв их за овсяных зверей.

Tasikferdani qoqlas

Tetiksingem qorass

Ajorlar qalsa albazor

Adamde eitem malzo der

Tambna kire salazor

Oaj birrooy qorqolor

Tambn tesip albazor

Kortokko korun salazor

Attardi ajoraz qacorsa

Ejt eken der bir birin

Ajran arer qalazor

Tebizken eelge kortozon

Kosodo eelge tebisse

Ozun ter euy nemedej

Temtcaer qasar sonozon.

Закончив на этом разбор формы поэмы, еще раз добавим, что здесь намечены только некоторые вежи, предварительного исследования ее.

Наши наблюдения приводятся здесь в порядке постановки вопроса, намечения отдельных проблем исследования поэмы.

Помимо многих прочих моментов недостаточности, неполноты этого исследования, остается еще ни в коей мере не разрешенной и одними моими силами неразрешимая одна большая проблема, вытекающая из специфических особенностей поэмы. Это - вопрос об авторах, хотя бы даже имеющегося в нашем распоряжении одного варианта. Здесь с одной стороны несомненно, что в разрастании поэмы, в сюжетном построении ее имело место участие не одного, а многих авторов, но вместе с тем есть налицо и большая подлинно - творческая бесспорно огромная работа последнего поэта, взявшего на себя роль как бы *последнего* редактора и поручившего все указанные моменты одному общему замыслу и тем самым придавшего всему варианту характер некоторого единства. Это единство у него достигается кроме замысла еще через известную, правда не всегда выдержанную последовательность в установлении связей между событиями. Задачей дальнейшего исследования в отношении формы поэмы выступает необходимость анализа словесного стиля - словаря, ритма, звукописи /в связи с напевами./ и синтаксических оборотов, как данных для выявления авторской техники последнего поэта, а так же может быть и группы его предшественников.

Задача выявления индивидуальной авторской техники по стилистическим данным одного произведения, поставленная Тойслером в отношении эпоса вообще, остается пока в применении к нашей поэме не разрешенной.

Она требует полгой коллективной работы многих лиц, как специалистов фольклористов, так главным образом исследователей из среды самих киргизских научных работников, для которых дух языка понятнее, ближе, чем кому-бы то ни было.





Арт. 1123
Цена 1 с. 93 к.



Арт. 940-14
ЦЕНА 2р.40к.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПЕЧАТЬ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ СЛУЖБА № 2
УЛ. Г. ДИМИТРОВА, 22
№ 2294 МСН 60