

А. Б. Кунанбаева

**КАЗАХСКИЙ ЭПОС СЕГОДНЯ:
СКАЗИТЕЛЬ И СКАЗАНИЕ**

Отражая историю казахского народа от эпохи консолидации разрозненных племен кочевников в народность до расцвета казахской социалистической нации, эпос стал поистине летописью духовной, социальной и материальной жизни казахов. Эпическая традиция казахского народа активно функционирует и в наши дни, доказывая тем самым возможность и органичность существования столь древнего наследия в рамках социалистической культуры. Именно это делает актуальной задачу рассмотрения современного этапа функционирования и трансформации эпоса.

Источниковедческой базой статьи послужили полевые материалы — магнитофонные записи произведений сказителей и личные наблюдения автора, осуществленные в ходе фольклорных экспедиций Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы в Мангышлакской¹ и Кызыл-Ординской² областях Казахской ССР и в местах проживания казахов в Туркменской ССР³. На Мангышлаке и в Туркмении преобладают представители бывшего рода адай (формальная принадлежность к тому или иному роду сохраняется). В Кызыл-Ординской области работа велась в основном со сказителями рода кете⁴.

Анализ собранных в экспедициях материалов позволяет поставить проблему эпического певца в традиционной культуре современного Казахстана. Осуществление этой задачи целесообразно начать с систематизации отдельных высказываний сказителей (*жыршы*), сгруппировав их по следующим параметрам: участие в творческих странствиях; формы сказительства (сольное, соревновательное, приуроченное и др.); форма оплаты, ее размер; самооценка сказителя, его отношение к сказителям других школ и традиций, к иным типам профессионалов устной традиции, поведение во время исполнительства и контакты со слушателями; представления сказителей о жанровой природе исполняемых произведений; репертуар (активный и пассивный). Особое место занимают параметры музыковедческие: манера интонирования эпических текстов; роль инструмента, сопровождающего пение; традиционные критерии мастерства; осознанность закономерностей музыкального формообразования. Естественно, что систематизация высказываний *жыршы* требует повышенного внимания к народной терминологии, а также к характеру (стабильность или случайность) ее употребления.

Народное профессиональное искусство как явление современной жизни дает возможность погружения в живой источник устной традиции и

¹ Февраль 1975 г., руководитель Б. Аманов.

² Июль 1977 г., совместно с Б. Дальденбаевым; руководитель — автор статьи.

³ Май-июнь 1977 г., совместно с А. Е. Байгаскиной (руководитель) и Б. Амановым.

⁴ Все фонозаписи инструментальных пьес, песен и сказаний, сделанные в перечисленных экспедициях, хранятся в кабинете фольклора Алма-Атинской государственной консерватории. Приводимые в настоящей статье высказывания народных исполнителей записаны автором и цитируются по экспедиционным дневникам, находящимся в его личном архиве.

изучения философии сказительства, его эстетики, техники исполнения и многого другого «изнутри». Попытка подобного изучения — одна из наших задач. Ведь эпическое творчество не может рассматриваться, более того — не может быть понято и осмыслено только на основании зафиксированного словесного или нотного «текста». В этом отношении весь контекст культуры и быта — до мельчайших деталей и самых, на первый взгляд, незначительных связей — является не фоном, оживляющим строгий технологический разбор, а собственно объектом этномузыковедческого исследования.

Остановимся на характеристике некоторых (из большого числа) прослушанных нами жыршы адаевской традиции.

Алькуат Кожабегенов (1911 г. рожд.) родился в местности Акмая в 30 км от нынешнего города Шевченко. В настоящее время живет в 18 км от г. Мангышлака, в пос. Акшукур, где находится центральная усадьба совхоза «Акшукур». Рос в семье профессионального домбриста; музыкантом был и его дядя со стороны матери. В молодости отец Алькуата отправлялся в творческие странствия (в практику сказительства обязательно входит исполнение сказаний в разных районах расселения этноса) с Кожабегеном, Аяпом, Байболганом, Жанаем. (Алькуат особо отмечал принадлежность музыкантов к определенным «бригадам», в числе которых были не только сказители, певцы, домбристы, но и борцы, участники конных состязаний, ремесленники-ювелиры и др.).

С восьми лет Алькуат остался сиротой, воспитывался у деда. Тяготы сиротства не подавили стремления к искусству, приводившего его на все праздники, где звучала музыка. От природы он левша, а левшам, как и увечным, по словам Алькуата, домбру не дают. Тогда мальчик стал играть на поварешке, тем и обратил на себя внимание. В результате семилетний Алькуат получил плохонькую самодельную домбру. Первым его учителем был домбрист Кожа Сабиков, в семье которого, по сложившейся традиции, он жил до 14 лет. В 1931 г. Алькуат поехал в Кара-Богаз-Коль, где собрались тогда 60 человек — участники народного театра. Главным среди них был 27-летний (т. е. уже зрелый, «бородастый» — *сакалды жигит*) Мурат Ускембаев, наставник одиннадцати приехавших с ним домбристов. (Впоследствии М. Ускембаев долгие годы работал солистом Алма-Атинской государственной филармонии).

Как шутливо замечает Алькуат, он стал человеком благодаря тому, что «носил за музыкантами их инструменты». На самом деле его жизненный путь определило общение с крупнейшими домбристами и сказителями. Мурата же Ускембаева он считает своим духовным наставником, гордясь принадлежностью к его школе.

Вместе с музыкантами Алькуат уехал в Туркмению, где жил 20 лет. В 1941 г. ушел на фронт, воевал под Сталинградом, был ранен, демобилизован; в 1943 г. поселился на Мангышлаке. Ныне — пенсионер. Пользуется большой любовью и популярностью не только у односельчан, но и за пределами области. Зимой живет вместе с женой в Акшукуре, а с весны до поздней осени разъезжает по Мангышлаку и среди казахов Туркмении и Каракалпакии, исполняя сказания и *кюи* (инструментальные пьесы).

За высокое мастерство сказитель получает определенное материальное вознаграждение (*байрак*). Говоря об этом, жыршы всегда подчеркивает, что для него важна не столько оплата, сколько факт признания общественной полезности его деятельности. Байрак выражается в одаривании скотом, верховой лошадью, халатами, отрезами тканей, музыкальным инструментом. Размер оплаты зависит от характера и продолжительности празднества, авторитета сказителя, достатка хозяев, а также сложившихся традиций. Несоответствие оплаты принятым критериям, в том числе чрезмерное превышение ее, воспринимается как оскорбление и свидетельствует о непонимании истинных достоинств певца.

Часть полученного тут же или в скором времени раздаривается во время свадеб и поминальных праздников в округе, передается в наслед-

ство новорожденным. Жыршы может устанавливать срок принесения в жертву (по случаю совершеннолетия, ухода в армию, свадьбы и т. д.) подаренного ему скота. Надо сказать, что памятный дар из рук жыршы ценится очень высоко. Особенно значима передача музыкального инструмента, носящая сакральные черты (по связи дарения с дарованием).

По убеждению Алькуата, жыршы не может разбогатеть, даже захотев этого. «Все пришедшее [богатство] уходит той же дорогой, что и пришло, а накапливаясь — давит. Остается только самое главное — поддержка и любовь широкого общества [народа]. Не говоря уже о том, что это [стяжательство] никак не характерно для жыршы»⁵.

К нашему приезду Алькуат отнесся благосклонно, охотно пел и рассказывал, перечислил публикации о себе и сообщил даже их выходные данные.

В репертуаре Алькуата произведения двух родов: инструментальные песни кюи и песенные; к последним относятся *дастаны* (эпические сказания), *герме* (назидания), *толгау* (размышления).

Все исполняемые произведения, в том числе и песенные эпические, А. Кожабергенов предварял подробными рассказами об их авторах, истории создания, конкретной ситуации первого исполнения. Наделенный особым чувством времени, он планировал исполнение в зависимости от наличия пленки на кассете⁶. После собственных кюев Алькуат исполнил две поэмы Тумена Балтабаева («Манкыстау» и «Алма-Ата»), а также поэму Мурата Ускембаева («Манкыстау»), известные в регионе благодаря сказителям. Опубликованные версии этих поэм он знает, но не придерживается их, считая литературно обработанными.

А. Кожабергенов обнаружил глубокое понимание всех особенностей сказительского творчества и при общении щедро делился с нами своими знаниями. «Все, что я вам пою, называется *жыр*, а среди них есть и „слова“, и „посвящения“, и „назидания“... *Дастан* — это рассказ о деяниях богатырей, их жизни, потому он „именуется“, носит имя этого героя. А *толгау* — это тяжелый, горестный *жыр* (*жырдын қайғылы турі*), например, если у кого умирает сын... Но это не просто плач, а глубокая мысль... Лучше всех цену толгау знал Саттыгул, ведь он потерял 12 детей...».

Алькуат высоко ценит способность сказителей создавать новые эпические произведения и сетует на отсутствие у себя этого дара, утешаясь тем, что сочиняет кюи. «Оба дара редко кому даются, хуже, когда нет ни к чему способностей. А есть они или нет — с детства видно. Все живут одной семьей, а не все становятся сказителями и домбристами. Чтобы стать сказителем, надо, чтобы руки с детства тянулись к домбре, память постоянно требовала работы, а слова сами гнездились в сердце. Тогда и станут в тебе заново рождаться сказания, которые ты слышал... Обычно они идут чередой, одно цепляясь за другое. Я даже не знаю сам, сколько во мне дастанов... Наверное, все, что я когда-нибудь слышал... Чаше всего я запоминаю, глядя на руки: руки запоминают, а сердце наполняется словами. Когда обе части воссоединяются, тогда и можно рассказывать. Обычно мне достаточно для того, чтобы выучить любой текст, около 3—4 дней. (С хитринкой): Но я кое-что и записываю так, для себя, знаками (*мыжық қылып*)... Вы это не поймете, там все по-старинному. (Со смехом): Я и сам иногда ломаю голову, что там нарисовано... Но выучить „сухие“ слова и петь... — нет, это невозможно».

Более того, сказание трудно исполнять, «пока не разогреешься как следует [букв.: пока спина не разгорится]...», но «чуть настроение соскользнет на что-нибудь другое, — как словно черт тряхнет: все слова улечучиваются. Будто все, что мы знаем и поем, стекает [спускается] к нам на струны прямо с неба...».

⁵ Переводы цитируемых в статье высказываний жыршы, а также пояснения к этим высказываниям, принадлежат автору статьи.

⁶ Однако, начав исполнение сказания, А. Кожабергенов не прерывал его, несмотря на вынужденные (по техническим причинам) прерывы в записи: «Если уже начал петь, то ладо и закончить, а не делать „випегрет“».

«В молодости я очень озорной, бесшабашный был (*тентек*), вот тогда и гонялся за песней [лирической], а с возрастом... И не к лицу теперь это, и мысли тянутся [букв.: перетягивают, переваливаются] в другую сторону, все больше о глубоком, о прошлом. Надо о дороге, что ожидает впереди, задумываться...».

Слушать Алькуата Кожабергенова спокойно — а уж тем более равнодушно, вникая лишь в словесный текст, — невысказано. Кажется, что слова как бы входят в тебя сами, в то время как все твое существо находится во власти его голоса. Создается впечатление связи исполняемого текста (его временной, исторической близости к нашим дням или, наоборот, отдаленности от них) с «психологическим присутствием» сказителя. Исполняя произведения на темы современности, сказитель напрямую обращен к слушателям; когда же идет сказ о «делах давно минувших дней» (обычно это крупные сказания о героях, традиционные сюжетные произведения), погруженность в себя возрастает — сказитель будто удаляется от слушателя. Но перевоплощения, «преобразования» явственно не происходит. Сказитель, полностью отдаваясь исполняемому произведению, словно открывает самое сокровенное в себе, он как бы «присваивает» исполняемый текст и говорит от собственного имени. Повествуется только о том, что близко и дорого самому жыршы. Поэтому весь процесс творчества-исполнительства выявляет личностные качества исполнителя. Исполнение разных сказителей фактически отличается неповторимостью их индивидуальностей.

Говоря о требованиях, предъявляемых в народе к сказителям, следует отметить те черты характера, которые входят в число профессионально предпочтительных, — твердость, решительность, мужественность, сдержанность. В представлении народа как бы смоделирован образ, к которому должен стремиться молодой сказитель. Безволие и нерешительность осуждаются и вообще исключаются. Требования это, полное отголосков эпохи древних жырау — предводителей родов и духовных вождей, не случайно, и в наши дни, когда вместе с признанием на плечи жыршы ложится непростой творческий и нравственный груз.

Во время экспедиции в Туркмению, где живут казахи того же рода адай, мы убедились, что отмеченные черты сказительства А. Кожабергенова присущи не только ему, но и всем адаевским жыршы. Об этом свидетельствует их репертуар — исполняются произведения Есенгали, Кашагана, Саттыгула, Мурата (к ним примыкают произведения местных авторов — Курмана, Акпана, Абдрахмана и др.).

Самый молодой из казахских жыршы Туркмении — Отеген Темирбаев (1941 г. рожд., рабочий нефтебазы, живет в Байрам-Али). Его выделяют искрометный темперамент, сильный голос, возбужденно-приподнятая манера речитации. Отец Отегена — известный сказитель Курман, сочинения которого популярны в регионе. Одно из сказаний Курмана, мастерски исполненное Отегеном, — «Места, где кочевали казахи рода адай» — создано на основе большого числа исторических сведений, преданий, генеалогий, бережно сохраняемых в памяти людей старшего поколения. Его версия исторической хроники содержит сведения о структуре рода и обо всех его передвижениях.

По словам Отегена, «жыршы песен у нас не поет. С давних времен песни (*той бастар, беташар*)⁷ исполняли акыны. Если в одном месте одновременно оказываются и акын и жыршы, то акын просит у жыршы разрешения открыть торжество, потому что у жырау все преимущества [букв. — его дорога больше, значительней]». Ценно и замечание об исключительной роли инструмента в эпическом сказании: «Без домбры слова на память не приходят, да и звучит это как *жарапазан* [религиозное пение] или как причитание женщины, оплакивающей мужа. Вся стройность [заключенность, красота] слов в домбре...».

⁷ «Открытие торжества», «смотрины невесты» — свадебные обрядовые песни.

Неразрывная связь инструментального и сказительского творчества, наблюдаемая в Западном Казахстане и Туркмении, получает отражение в почти повсеместном исполнении сказителями инструментальных кюев. В этом отношении многозначителен факт существования в репертуаре многих домбристов жанра *жыр-кюй* и *эн-кюй*. Обычно кюй носит имя автора, исполняющего на этот кюй свои сказания. Но это не просто мотив, на который поют сказители, а его инструментальная версия.

Наблюдения над бытованием эпоса мы продолжили в Южном Казахстане у представителей рода кете. В совхозе имени В. И. Ленина Кармакчинского района Кызыл-Ординской области в доме учителя средней школы Сюинбая Акбаева, собрались известные сказители района: Заир Рахатов (1915 г. рожд., колхозник), Беирман Бисембаев (1922 г. рожд., рисовод), Сабыт Жусупов (1922 г. рожд., рабочий совхоза), Жаппар Тунгышбаев (1933 г. рожд., слесарь), Каждембек Куанышбаев (1951 г. рожд., механизатор). Они начали с просьбы продемонстрировать наше искусство: обычай требовал с гостя уплаты *конак каде* — «долг гостя» (или, как иногда говорят, *аулдың алты аузы* — «любимая песня твоего аула»). Шутливо стали рассказывать, что в богатом талантами роду кете был обычай: бесталаннх и ничего не знающих гостей подвешивали после трапезы за ноги к купольной решетке юрты. Так как в число традиционно допустимых «взносов» входят песни, кюи, рассказы, новости, то мы откупились «отчетом» о предыдущей экспедиции, пересказом столничных новостей и куплетом простейшей песни.

Все сказители принадлежали к школе Жиенбая — Рустембека, выдающихся жыршы прошлого. Старшее поколение характеризовало себя как счастливых очевидцев сказительства этих жыршы (*көне тарландардың көзін көргендер*) — «смотревшие в глаза львам древности»). Большинство из них — участники совместных странствий (последователи, ученики), особенно интенсивных в первые десятилетия Советской власти, — время создания оперных, театральных и филармонических организаций, в рамках которых функционировали «бригады» жыршы. Практика выступлений по приглашению сохраняется до сих пор. Сказитель — непременный участник и свадебных торжеств, и мероприятий областного и республиканского масштабов — слетов сказителей, «дней чабана», а также партийных и научных конференций, по окончании которых организуются концерты. Исполнения сказителей записывают на радио, включают в концерты по заявкам; иногда специальные передачи посвящают творчеству жыршы. В репертуаре кармакчинских сказителей в настоящее время преобладают произведения местных авторов: Турмагамбета, Балкы-Базара, Акимгерее, Омара, Майлы-Кожы, Кете Жусупа, Ешнияза, Онгара. Отрывки из их произведений появляются в республиканской печати. Родство культур населения Южного Казахстана и соседних народов определило обилие в репертуаре местных сказителей произведений на «восточную» тематику, в том числе образцов письменной поэзии Востока (например, «Тысяча и одна ночь», «Шахнаме» Фирдуоси и др.), а также эпических произведений, широко известных за пределами Казахстана («Кобланды», «Алпамыс», «Коруглы»).

По утверждению сказителей, каждый из них придерживается круга произведений своих учителей. Наряду с этим известны «творческие союзы» создателей и исполнителей эпических произведений региона (например, Майлы-Кожя — Барат жырау; Кете Жусуп — Тасберген; Турмагамбет, Омар — Жиенбай, Рустембек; Онгар — Турымбет жырау). Творческие контакты были закреплены довольно жестко и контролировались традицией. И в настоящее время исполнение текстов на «чуждый» напев не всегда получает поддержку слушателей, так как не способствует, по их мнению, достаточно полному отражению поэтических особенностей исполняемого текста, хотя в целом выбор возможных сочетаний напевов и текстов достаточно широк. Слушатели знакомились с творчеством поэтов исключительно в исполнении жыршы. И связано это не столько с низким в прошлом уровнем грамотности, сколько с формированием у казахов устной литературы (как предполагают, — еще в

XV в.)⁸. Сохранив основные принципы функционирования до наших дней, она легла в основу современной казахской литературы, которая окончательно оторвалась от сказительства и обрела все черты профессиональной письменной литературы.

Сказители выделяют три региональные традиции на территории Кызыл-Ординской области (казалинскую, кармакчинскую, чиелинскую), отличающиеся друг от друга в основном репертуаром и манерой исполнения. В регионе в рамках этих традиций различаются сказительские школы Жанабергена, Тасбергена, Жиенбая, Молдахмета, Сарсенбая, Жамета, Тенизбая, Нуртугана, Балкы-Базара⁹. Часть сказителей этих школ в настоящее время живет в Каракалпакии и Узбекистане.

Наиболее оптимальной средой для передачи сказительской традиции являются семейные династии. Кстати, оттого столь большое значение придается родословной сказителя (*Тулпардың туымы бар* — «От тулпара рождается тулпар»). Оптимальный возраст обучения сказительству — 7—8 лет. Первым навыком, без которого невозможно обучение, является овладение домброй («приспособление инструмента к рукам»). Специальные детские инструменты почти не изготавливают, полагая, что с самого начала целесообразнее овладевать инструментом взрослых, чтобы не перестраиваться впоследствии. Во всяком случае, детских инструментов мы не встречали. Сохранились лишь отдельные воспоминания об их бытовании (довольно редком) в прошлом.

Обязательным считалось присутствие на «сеансах» сказительства — условие пассивного запоминания исполняемых текстов и «впитывания» кодекса поведения жыршы. В мнемоническом плане среди текстов выделяются простые и более сложные. К первым относятся в основном терме — назидания, насыщенные расхожими поговорками и сентенциями. Музыкально они также несложны, локализируются главным образом в области открытых струн и первой позиции домбры. Штриховая техника правой руки стабильна и ритмически выдержана. Уже в детстве оттачивается чеканная дикция и ценится активная ритмичность произношения текста. Манера исполнения усваивается путем подражания. Но для образования сложных обертоновых призвуков в *кайырма* («юбилеях»)¹⁰ учителя используют и механический способ надавливания на мышцы горла мальчика, создавая некий искусственный барьер, преодоление которого способствует формированию особого типа звукоизвлечения. Любые успехи, даже самые незначительные, отмечаются и поощряются учителем.

В возрасте 13—15 лет начинаются выступления ребенка в семейном кругу. Именно в этот период происходит отбор будущих сказителей.

Не все обучающиеся игре на инструменте становятся непременно сказителями. По многим и разным причинам — в зависимости от окружения, ориентации, собственных данных, предпочтений и т. п. — подросток может либо совершенствоваться в области инструментальной музыки, избрав путь профессионала устной традиции, либо остаться домбристом-любителем. Но прочные слуховые и моторные навыки, полученные в детстве, позволяют некоторым из них в более зрелом, сознательном возрасте вернуться к сказительской деятельности. Наличие скрытого от постороннего наблюдателя этапа овладения приемами традиционного искусства, в первую очередь связанными с овладением инструментом (а в конечном счете — с мышлением традиционного музицирования), частично объясняет парадокс «неожиданно» запевших жыршы.

Среди них — как ослепительный метеор на горизонте казахской культуры — Кошней Рустембеков (1946—1973), проживший короткую, но яркую творческую жизнь и оставивший о себе неизгладимую память. Представитель семейной династии сказителей Жиенбая — Рустембека,

⁸ См. Магауин М. М. Кобыз и копые. Алма-Ата, 1970.

⁹ По устному свидетельству проф. А. Конратбаева.

¹⁰ *Кайырма* (казах.) — продолжительное, ликующего характера распевание заключительного слога.

он рано осиротел. На детские впечатления о сказительстве отца наслаивались воспоминания его современников, сказителей старшего поколения, исполнявших эпические произведения на напевы Рустембека. Долгое время Кошеней словно и не помышлял о сказительской деятельности, увлекаясь эстрадной народной песней. Однако его несомненные музыкальные дары, артистизм и раскованность, умение подчинить себе любую аудиторию, и, самое главное, голос особого тембра и полетности, питали надежды сказителей на достойное продолжение династии Рустембековых. Столкнувшись с этими ожиданиями, Кошеней отстранился от всех дел, и, ограничив общение рамками семьи, за месяц освоил весь доступный по записям и рукописям репертуар отца и в кратчайший срок добился признания знатоков традиции. Люди, слышавшие в молодости деда Кошеней — Жиенбая, утверждали, что его голос возродился в Кошенее. С этого момента началась сказительская биография 20-летнего Кошеней.

Его популярность быстро переросла региональные рамки: он выступает в Алма-Ате, записывает несколько песен на пластинки. Одновременно с творческой начинает собирательскую деятельность, проявляет очевидные научные склонности, стажуется в Институте мировой литературы АН СССР в Москве. Ранняя трагическая смерть оборвала жизнь Кошеней. Но семейная династия сказителей Рустембековых не прекратилась. Младший брат Кошеней, Бидас Рустембеков (1951 г. рожд.), достойно продолжает ее традицию.

Бидас родился в пос. Акжар Кармакчинского района, работает электриком, получил среднее специальное образование. Смуглый, худощавый, невысокого роста, он был нашим сверстником. Но мы чувствовали между собой и им значительную возрастную дистанцию. Сдержанный, поистине интеллигентный стиль поведения, уважение к окружающим обнаруживали в нем человека высокой духовной культуры. Первые впечатления укрепились в ходе совместной работы и дальнейших встреч в Алма-Ате и Москве, где Бидас представлял казахское народное искусство на отчетном концерте Всесоюзной комиссии народного музыкального творчества Союза композиторов СССР в декабре 1980 г.

Пение Бидаса отличается от пения Кошеней; по словам Сабыта Жусупова, оно приближается к манере отца. Низкий, богатый обертонами голос в сопровождении гулкой по тембру домбры, чеканная ритмичность речитации с прорывами в юбилеях-заключениях завораживают. Пение Бидаса отмечено виртуозным мастерством смены манер звукоизвлечения, переходами от «открытого» звука до разнообразнейших приемов вибрации и тонировки голоса.

Первая сделанная нами запись была строго систематизирована сказителем. Он спел все напевы деда и отца с текстами, чаще всего исполняемыми на них, а также произведения брата, расположив их по степени трудности, как делает это, по его словам, и при обычном исполнении. Затем, «войдя в форму», он перешел к эпосу «Коруглы», выделив три главных его напева. Завершил пение произведениями других сказителей. Таким образом, нам была предложена своего рода антология музыкально-эпической традиции региона. В других случаях, например в присутствии молодежи (в частности, в Алма-Ате), Бидас свободнее строил репертуар, включая в него и популярные народные и современные песни, но в зените вдохновения всегда переходил к крупным эпическим формам.

Среди произведений, исполнявшихся Бидасом, представлены следующие жанры: назидательные песни — *терме*, философские размышления — *толгау*, «речения» известных сказителей — *сөз*, утешения и соболезнования — *қоніл қос*, посвящения и восхваления — *арнау*, *мадақтау*, письма (примыкающие к речениям) — *хат*. Из более крупных произведений — поэмы Турмагамбета, басни, сочинения Бекшентаева «Сыр сулейлері», в котором перечисляются и оцениваются сто сказителей региона, начиная с легендарного Коркута. Некоторые сказители исполняют это сочинение в «дополненном» виде, вводя имена современников.

Все произведения Бидас исполняет на один и тот же круг напевов, близких по стилю; некоторым из них приписывается авторство того или иного певца. Очевидны осознанное разделение слова и напева и сложная мозаика их сочетаний, в которой просматриваются определенные закономерности.

Много интересного сообщил Бидас о психологии творчества сказительства, дополняя известное нам прежде. Так, Беирман Бисембаев ранее рассказал нам такой эпизод из истории сказительства. Жусуп (один из сказителей прошлого) странствовал по аулам, исполняя песни и сказания. Как-то раз он оказался в одном доме с Жиенбаем (дедом Кошенея и Бидаса), и тот, увидев, как поет Жусуп, сказал ему: «Ай, Жусуп! *Молдас курып* [сидя в обычной позе со скрещенными ногами] сказания не поют! У человека два отверстия — чтобы была сила, одно из них надо закрыть! Жыршы должен сидеть с упором на правое колено, подогнув под себя левую ногу и опираясь на *көпшөк* (твердую подушку)!»⁴¹ Специальную сказительскую позу Бидас объяснил несколькими причинами: во-первых, она не позволяет сказителю стихийно, в порыве вдохновения, перемещаться, строго фиксируя его местоположение; во-вторых, дает опору, необходимую в наиболее напряженные моменты исполнительства; в-третьих, создает психологическое преимущество, возвышая его над остальными слушателями.

Объясняя, отчего одни слушатели, чаще всего женщины и дети, свободно входят и выходят во время пения (кстати, делают они это очень деликатно), а остальные ждут окончания произведения, чтобы выйти или встать, Бидас произвел своеобразную классификацию слушателей. Женщины, занятые хозяйством (приемом гостей), находятся за пределами внимания жыршы. Дети, в силу правил традиционного общества, до определенного возраста свободны в поведении. Среди остальных слушателей выделяется круг знатоков — сами сказители, старейшины, гости, обращаясь к которым и поет сказитель. Иногда таким «адресатом» может быть даже один человек, больше всех настроенный на восприятие, активно реагирующий и заражающий своим отношением всю аудиторию. Его поведение может определить последовательность произведений и даже состояние самого сказителя. Слушатели, которые присутствуют с самого начала, могут по необходимости незаметно удалиться. Неожиданный приход малознакомых людей тормозит исполнение: сказителю необходимо некоторое время, чтобы включить вновь прибывших в круг своего внимания. Исполняя большие сюжетные сказания, жыршы уже не так связан с аудиторией, а сосредоточен на описываемых в них событиях. Однако в определенных моменты сказитель нуждается в поддержке аудитории, которая выражается восклицаниями-формулами и прибавляет ему сил своим одобрением. Пение сказителя объединяет всех присутствующих, и аудитория располагается вокруг него концентрическими кругами. В сложной системе этих кругов есть свои правила поведения для отдельных слушателей.

По словам Бидаса, «жыршы — скакун для байги, ему нужна поддержка большинства, широкой публики». «Настоящий жырау, жыршы не должен кричать, не нужно лишнего крика. Следует идти по следу напева, как по тропе, и не сходить с нее, подчиниться ему [напеву]. Нельзя также „путать следы“ и без нужды соскальзывать с одного на другой. Игра на домбре тоже должна соответствовать тому, что поешь, нельзя попусту хлестать по струнам, играть нужно *бурап* [„винчивая“, особым образом, бережно и мягко]».

Относительно вокальной техники в устной традиции существует развернутая система характеристик описательного характера. Приведем некоторые из них. «Голос Жиенбая был голосом настоящего жырау, близким к голосу бахсы [шамана]... В голосе Рустембека звучал „ко-

⁴¹ Ср. специальные позы якутских сказителей-олонхосутов (сидят, положив ногу на ногу и держась одной рукой за ухо или щеку) и калмыкских джангарчи (сидят особым образом на коленях).

локольчик“, сколько бы он ни пел, это никогда не могло надоеть. Да и напевы прошлого — это голос сыбызги¹²; мы теперь уже забываем звуки прошлого, переходим на песни... Рустембек бесчисленное богатство слов мог изливать при помощи одного „макама“ [напева] и один раз в час только и закруглял его, а теперь мы, суетябрь, все, что знаем, опрокидываем за один час, успев по дороге неоднократно закрыть напевы короткими заключениями. Теперь лишь старики, такие, как Абдильда [Жургенбаев], владеют еще искусством исторгать мощные потоки слов и водить за собой слушателя, но какой восторг испытываешь, когда после долгого пути он переходит к заключению!»

Как видим, сами сказители особое значение придают напеву, а также его заключению, которое называется *кайырма*. Значение этого слова может быть переведено и как «припев», однако этот перевод сотрет важные оттенки смысла, проявляющиеся в семантическом контексте термина. В нем присутствуют одновременно два взаимосвязанных значения: «поворот» и «возврат». «Тот, кто исполняет много сказаний, заключает напев не горлом, а кончиком языка», — считают кармакчинцы. «На повороте нельзя зажимать [мышцы] рта, нельзя опираться и давить на грудину, иначе получится сплошное перепиливание напева».

Немалая роль в совершенствовании мастерства сказителей принадлежит передаваемым из поколения в поколение рассказам и легендам о сказительстве прошлого. Происходит также сравнение с современным состоянием традиции, чаще всего не в пользу последней. (В этом проявляется один из важнейших способов обучения мастерству, с отнесением «идеальной модели» в прошлое, которая самим фактом древности обретает силу закона и становится целью сегодняшнего исполнительства).

«Сравнивая пение Рустембека с пением его отца Жиенбая, искусство первого считали стоящим на более низкой [по мастерству] ступени; мы уже теперь не можем достичь уровня Рустембека, по сравнению с ним мы — „суетябрьские вхолостую“. У нас короткое дыхание, мы скорее выдыхаемся, оттого и повороты наши кратки. Сейчас большинство [певцов] одним криком сметает все слова в кучу и скорее стремится к заключению, как гость, усевшийся за стол прежде, чем начали готовить еду. А ведь у каждого сказания свое время и место для заключения, свой способ [прием] завершения, и ритм этот нарушать не следует. Чтобы это понять, надо слушать много различных жыршы и найти свое дыхание». «Если уж петь, так все сказание целиком, а не взбалтывая [вспенивая, мешая] начало одного и конца другого, незачем мучить и сказание, и слушателей...».

О сказителях прошлого рассказывают легенды. Тасберген, например, как свидетельствуют легенды, обладал столь мощным голосом, что только на его откашливание перед выступлением съезжалось с трех сторон (с расстояния в 30 км) до 300 всадников-слушателей! Голос Тасбергена отличался не только силой, но и особым тембром, близким к звуку шаманского инструмента — *кобыза*. Один из напевов Тасбергена, на который исполняются тексты самого различного содержания, называется *манрама́* (от *маңырау* — рев, мычание крупных животных). Умение исполнить этот напев высоко ценится сказителями и означает определенный этап овладения сказительским мастерством. Весь напев речитируется на одном звуке, а в заключение выступают на первый план разнообразнейшие приемы звукоизвлечения. «Манрама — это напев, в котором все заключение идет через нос, в нем не должно быть ни одного слова на „ау“. Петь этот напев или очень трудно, или очень легко, должно все внутри раскрыться, и звук тогда направляется прямо вверх, без единого препятствия. Обычно это возможно после долгого пения, когда уже разогреешься и все внутри размякнет и станет гибким. Тогда и не поймешь, откуда этот звук раздается».

¹² *Сыбызга* — казахская продольная флейта.

Приведем одну из легенд о Тасбергене, рассказанную Сабытом Жусуповым¹³. «Однажды в пылу вдохновения Тасберген сделал в заключение не пять (недостижимое для рядового сказителя число), а семь кругов-поворотов, каждый из которых поднимался все выше и выше. И тут почтенные старцы не выдержали: „Прскрати, Тасберген! Неужели ты замыслил такое проклятие грядущим поколениям! Твои потомки будут обречены умирать, никогда не достигнув этого совершенства!“ С тех пор Тасберген не преступал границ доступного человеческим способностям и не совершал посягательства на неземное совершенство».

Так сохранялась традиция — так она жила: ее величие очевидно. Эпическая среда берегла эпические нормы исполнительства.

На этом позволим себе закончить характеристику основных сказителей, истории и теории казахского эпического исполнительства, как они фрагментарно вырисовываются из наших экспедиционных материалов. Мы сознательно отдали предпочтение живому описанию конкретных фактов и тех традиций, которые очень важны, по нашему убеждению, для понимания подлинной природы эпического исполнительства. Каждое новое поколение особо выделяет наиболее актуальное, каждая среда подходит к эпосу со своими требованиями, знание и понимание которых обязательны для сказителя. В его репертуаре происходит постоянное обновление тем, и даже современность оказывается подвластной приемам эпического отражения. Эта возможность реализуется только при бережной передаче опыта сказительства и сохранении традиционных эстетических критериев.

¹³ Сабыт — внук Жусупа и сын Музарапа, известных сказителей и певцов прошлого, до недавнего времени был профессиональным жыршы. Из-за неожиданной потери голоса (простуда, приведшая к стойкому несмыканию голосовых связок) он в настоящее время не поет, хотя участвует во всех сказительских формах общения, пользуется большим авторитетом как представитель семейной династии и знаток традиции.

М. Д. Савуров

СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТРОПОНИМИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ У УЙГУРОВ УЗБЕКИСТАНА

Процессы сближения народов СССР в ходе развития новой исторической общности советского народа проявляются в разных сферах. Современные этнические процессы отражаются, в частности, в развитии и трансформации антропонимических моделей.

В советское время в антропонимии уйгуров Узбекистана произошли значительные изменения. Она развивалась главным образом в двух направлениях: трансформации структуры антропонимической модели и изменении состава традиционного именника¹.

Традиционная антропонимическая модель уйгуров включала только имя; лишь иногда для уточнения указывалось имя отца или местожителство данного лица: город, кишлак, квартал, например: Исмаил Саид, т. е. Исмаил сын Саида, Абдураим Ортуши, т. е. Абдураим из Ортуша, и т. п.

Наиболее распространенными среди уйгуров были имена арабские, вошедшие в их именник с принятием ислама. У мужчин это имена пророка Мухаммеда и праведных халифов — Абу-Бекир, Омар, Осман, Али, имена религиозных подвижников, например сыновей Али — Хасан и

¹ Никонов В. А. Современные антропонимические процессы у народов СССР // Современные этнические процессы в СССР. М.: Наука, 1977. С. 291.