

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті
М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

ӘОЖ 82-9:392.51(5)(043.3)

Қолжазба құқығында

ЖОЛДЫБАЕВ ОЛЖАС МҰРАТБЕКҰЛЫ

**Үйлену ғұрып фольклорының салыстырмалы поэтикасы (Орталық
Азия түріктері материалдары негізінде)**

«8D02304 – Әдебиеттану»

Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Отандық ғылыми кеңесші:

ҚР ҰҒА академигі,
филология ғылымдарының докторы
К.С.Матыжанов
(Алматы қ., Қазақстан)

Шетелдік ғылыми кеңесші:

Анкара Хаджы Байрам Вели университетінің
қауымдастырылған профессоры, PhD доктор
Туна Йылдыз
(Анкара қ., Түркия)

Қазақстан Республикасы
Алматы, 2026

МАЗМҰНЫ

АНЫҚТАМАЛАР.....	3
КІРІСПЕ.....	5
1 ҮЙЛЕНУ ФОЛЬКЛОРЫНЫҢ ТАРИХИ ТАМЫРЛАСТЫҒЫ.....	11
1.1 Көне түркі дәуіріндегі үйлену ғұрпы фольклорының мифопоэтикалық негіздері.....	11
1.2 Орта ғасырлардағы түркі фольклорындағы ортақ типологиялық және поэтикалық негіздер.....	35
Бірінші тарау бойынша тұжырым.....	50
2 ОРТА АЗИЯ ТҮРКІЛЕРІНІҢ ҮЙЛЕНУ ҒҰРЫП ФОЛЬКЛОРЫ ЖАНРЛЫҚ ЖҮЙЕСІНІҢ САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУЫ.....	52
2.1 Орта Азия түркі халықтары үйлену фольклорының жанрлық картасы....	52
2.2 Сыңсу, кошок, йиғи, ағы, сыңсыу: «символдық өлім» жанрының салыстырмалы поэтикасы.....	59
2.3 Жар-жар, ёр-ёр, яр-яр, хаужар: лиминальды фазаның диалогтық поэтикалық моделі.....	62
2.4 Беташар, бет ачар, гелин салама, никоҳ лапари және бет ашу: Орталық Азия түркі халықтарының үйлену инициация жырларының салыстырмалы талдауы.....	64
2.5 Түркі халықтарының салт-дәстүр фольклорындағы поэтикалық формулалар мен бейнелі образдар жүйесі.....	70
2.6 Медиатор бейнесінің бес халықтағы эволюциясы: бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейін.....	74
2.7 Үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі.....	80
2.8 Орта Азия түрік халықтары үйлену фольклорының қазіргі жағдайы: трансформация, сақталу, жаңғыру.....	84
Екінші тарау бойынша тұжырым.....	89
3 ҮЙЛЕНУ ҒҰРЫП ФОЛЬКЛОРЫНДАҒЫ ӨТПЕЛІ РӘСІМДЕРДІҢ ПОЭТИКАЛЫҚ МОДЕЛЬДЕРІ.....	92
3.1 Тойбастар: үйлену ғұрпының поэтикалық моделі және оның типологиялық ерекшеліктері.....	93
3.2 Сыңсу жанрының поэтикалық моделі: формулалық-рәсімдік құрылым және лирикалық семантикасы.....	99
3.3 Жар-жар: сепарация мен интеграция арасындағы өтпелі фазаның диалогтық поэтикалық моделі.....	110
3.4 Беташар: үйлену ғұрпының интеграциялық фазасының поэтикалық моделі және әлеуметтік-функционалдық сипаты.....	130
Үшінші тарау бойынша тұжырым.....	140
ҚОРЫТЫНДЫ.....	144
ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ.....	150
ҚОСЫМША А.....	156
ҚОСЫМША Ә.....	159

АНЫҚТАМАЛАР

Осы диссертацияда тиісті анықтамалары бар мынадай терминдер қолданылады:

Аңыз – қазақ халық ауыз әдебиетінің ел-жер атауларына, кейіпкер бейнесіне, тарихи оқиға, мезгіл деректеріне қатысты тарихи шындықты негізге алатын жанр түрі.

Архаикалық әңгімелер – архаикалық кезеңдердің (біздің заманымызға дейінгі VIII-VI ғ.ғ.) таным-түсініктері, сенім-нанымдары көркем сюжетке негіз болған әдеби үлгілері.

Синкретизм – мифологиялық жүйелердің бірігуі. Ислам мен архаикалық дәстүрдің үйлену жырларындағы синкретизмі – «Бісміллә» + ата-баба рухтарын шақыру; «Пайғамбар» + тотемдік образдар жиынтығы деген мағынада көрініс табады.

Инверсия – (сөздердің әдеттегі сөйлем құрылысынан ауытқуы, яғни сөздердің орын тәртібінің өзгеруі). Инверсия өлеңнің ырғағын күшейтіп, эмоционалдық екпінді қажетті жерге қоюға және қыздың ішкі күйінің ерекшелігін баса көрсетуге мүмкіндік береді.

Инициация – М. Элиаде тұжырымдамасы бойынша, рухани трансформацияның ғұрыптық актісі, бір болмыстан екінші болмысқа ресми өту дегенді білдіреді. Үйлену ғұрпы – инициациялық ғұрыптың бір түрі: қыз «рулық субъект» мәртебесінен «жас келін» мәртебесіне өтеді.

Композиция – көркем шығарманың құрылысы, шығармадағы бөлімдерді бір-бірімен байланыстырып қиюластырады. Сюжеттің даму кезеңдерін белгілі бір жүйеге түсіреді.

Көркемдік-тәрбиелік мақсатты шығармалар – сюжеті әбден тұрақтанған, көркемдігі жетілген классикалық туындылар.

Лиро-эпос – тақырыбы ғашықтық, сүйіспеншілік болатын, кейіпкерлері батырлар жырына қарағанда реалистік қалыпта суреттелетін, шығармадағы тартыс ел ішіндегі қайшылықтарға арналатын көркем жанрдың түрі.

Меморат – оқиғаға қатысушы немесе соған куәгер болған айтушының ауызша баяндаған әңгімесі.

Миф – табиғат пен ғарыштың, қоршаған дүниенің, адам баласының жаратылуы туралы, хайуанаттар мен құстардың пайда болуы, өзгешеліктері, сипаттары жөнінде баяндайтын фольклордағы проза жанрының түрі.

Орталық Азия түріктері немесе түркі халықтары – дейтін бұл ұғымдар бір мағынаны білдіреді. Бұл атау – Орталық Азияда ғұмыр кешетін, түбі бір, тілі мен ділі бір, туысқан, қазақ, қарғыз, өзбек, өзбек, қарақпак, түрікмен халықтарына қарата ғылыми, мәнден, әдеби ортада қолданылады.

Поэтика – әдеби шығармадағы көркем ойды жеткізу құралдарының жүйесі туралы ғылым, әдебиеттанудың көне пәндерінің бірі. Поэтика термині кең мағынада әдебиет теориясымен сәйкес келеді. Ал жекелеген термин ретінде әдебиеттанудың теориялық салаларының бірі.

Рух-иелік мифология – XX ғасырға дейін алғашқы рулық қауым негізінде Австралия мен оның аралдарын, Африка, Азияның кейбір аймақтарын, Американы тіршілік еткен тайпалар мифтері. Бұл тайпалар мифтерінің кейіпкерлері – құдай дәрежесіне жетпеген, рух-иелер немесе тәңір иелер. Құдай ұғымы мемлекетпен бірге пайда болады. Көптеген тайпалар құлиеленушілік, феодалдық қоғамды өткермеген. Ал бір құдайлық бейне құлиеленушілік, феодалдық қоғамда жасалады.

Танымдық мақсатты шығармалар – табиғатты, қоршаған ортаның, заттар мен хайуанаттардың, қасиеттері, мінез-құлықтарының пайда болуын түсіндіретін туындылар.

Типология – көркем шығармаларды түрлерге бөлу, жіктеу үшін олардың жалпыланған және жекеленген қасиеттерін, белгілерін, сипаттарын бөлудің тәсілі.

Фольклорлық жанр – оқиғаны, сюжеттік материалды белгілі бір мақсатпен тұтас мазмұнды, идеялы шығармаға айналдырудың әдісі, жолы, құралы.

Фольклордағы тұтастану – поэтиканың тармағы, көркем құралдың бір бөлігі.

КІРІСПЕ

Жұмыстың жалпы сипаттамасы. Үйлену ғұрпы фольклоры Орталық Азия түркі тілдес халықтарының (қазақ, қырғыз, өзбек, қарақалпақ, түрікмен) рухани мәдениетіндегі ең тұрақты және маңызды фольклорлық қабаттардың бірі болып табылады. Бұл кешенге жар-жар, сыңсу, тойбастар, беташар, қоштасу жырлары, сондай-ақ құда түсу, қыз ұзату және келін түсіру рәсімдерінде орындалатын поэтикалық мәтіндер кіреді. Аталған фольклорлық үлгілер халықтың дүниетанымдық жүйесін, әлеуметтік ұйымдасуын, отбасылық институтқа қатысты моральдық-этикалық нормаларын және өтпелі рәсімдердің символдық мәнін бейнелейтін поэтикалық жүйе ретінде қарастырылады.

Орталық Азия түріктері және түрік халықтары деп ғылыми жұмыста қатар қолданылды. Өйткені Кеңестік кезеңде Орталық Азия түрік халықтары деп Түркиядағы, жалпы әлемдегі түбі бір, тілі, ділі бір туыстас түрік халықтарын бөліп қарағаны белгілі. Ал бүгінгі ғылыми, мәдени, әдеби ортада түрік халықтары деген жаңа термин қолданысқа ене бастады. Түркия болса Орталық Азиядағы түрік халықтарын қазақ –түрігі, өзбек – түрігі, қарақалпақ – түрігі, қарғыз – түрігі, түрікмен – түрігі деп атап, зерттеулер жасайды. Бұл сонау Орхон-Енисей жазбаларында да «түрік халқы», «түрік жұрты» деген этноним кездеседі. Сондықтан бұл терминдер бірін-бірі толықтырып, ғылыми жұмыстың мән-мағынасын аша түсу үшін қатар пайдаланылды.

Зерттеу жұмысының өзектілігі. Қазіргі жаһандану дәуірінде Орталық Азия халықтарының дәстүрлі мәдениеті, соның ішінде үйлену ғұрпы фольклоры, ерекше қауіп пен ерекше мүмкіндіктердің қиылысында тұр. Бір жағынан, урбанизация, цифрлық революция және мәдени унификация процестері дәстүрлі үйлену фольклорының тіршілік ортасын түбегейлі өзгертуде: жар-жар мен беташар ауылдық ғұрыптық кеңістіктен той мекемелерінің сахнасына, ауызша дәстүрден интернет платформасына, жырау-медиатордың тікелей орындауынан цифрлық жазбаға ауысуда. Екінші жағынан, тәуелсіздік алғаннан кейінгі ұлттық мәдени жаңғыру процестері Орталық Азия халықтарында дәстүрлі үйлену фольклорына деген жаңа ғылыми және қоғамдық қызығушылықты туғызды. Осы екі процестің – трансформация мен жаңғырудың – арасындағы шиеленіс аясында үйлену фольклорының мифопоэтикалық мазмұнын, поэтикалық жүйесін және аймақтық типологиясын ғылыми тұрғыдан кешенді зерттеу ерекше өзектілікке ие болуда.

Жанрлық жүйенің типологиялық салыстырмасы, поэтикалық формулалардың аймақтық нұсқаларының мифопоэтикалық талдауы, медиатор бейнесінің эволюциясы, ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезінің нақты механизмдері – осы мәселелердің барлығы да жеткілікті зерттелмеген. Орталық Азия мемлекеттерінің ұлттық бірегейліктерін нығайту саясатында дәстүрлі үйлену фольклоры – жар-жар, беташар, сыңсу, уор-уор, жар-жар – ұлттық рухани мұраның іргелі символдарының бірі ретінде мойындалуда.

Алайда осы жанрлардың мифопоэтикалық тереңдігін, олардың архаикалық мифологиялық тамырын, поэтикалық модельдерінің мазмұнын ашпай, жанрды «насихаттау» – оның тек сыртқы формасын сақтай отырып, ішкі мифопоэтикалық мазмұнын жоғалту қаупін туғызады. Ғылыми зерттеу бұл қауіпке қарсы тұрудың, дәстүрді саналы жалғастырудың маңызды механизмі болып табылады. Орталық Азия үйлену фольклорын зерттеуде мифопоэтикалық талдау, ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы, Паррий мен Лордтың ауызша поэтика теориясы және салыстырмалы поэтикалық талдаудың бірлігінен тұратын кешенді методологиялық тәсіл жоқтың қасы. Осы тәсілдердің синтезі – диссертациядағы зерттеудің жаңа методологиялық мүмкіндіктерін ашады.

Зерттеу жұмысының мақсаты. Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының салыстырмалы поэтикасын мифопоэтикалық, типологиялық және поэтикалық талдау тұрғысынан кешенді зерттеу арқылы жанрлардың поэтикалық модельдерін, аймақтық типологиясын және жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйедегі орнын анықтау.

Зерттеудің жұмысының міндеттері.

– Үйлену ғұрыпының негізгі жанрларының (сыңсу, жар-жар, тойбастар, беташар және олардың баламалары) поэтикалық макроқұрылымдары мен композициялық модельдерін өтпелі рәсімдердің фазалары (қоштасу – шекарадан өту – бірігу) контекстінде сипаттау.

– Салт-жыр мәтіндеріндегі троптар жүйесін, метрика-ырғақтық құрылымын және архаикалық мотивтер мен тұрақты формулалардың дәстүрлі силлабикалық өлеңдегі трансформациясын салыстырмалы талдау арқылы типологиялық инварианттар мен ұлттық поэтикалық ерекшеліктерді айқындау.

– Негізгі кеңістіктік және заттық символдардың (от, шаңырақ, босаға, ақ жол, қара су) лингвопоэтикалық және дидактикалық қызметін ашу.

Зерттеу жұмысының нысаны. Орталық Азия түркі тілдес халықтарының (қазақ, қырғыз, өзбек, қарақалпақ, түрікмен) үйлену ғұрып фольклорының негізгі жанрлары сыңсу, жар-жар, тойбастар, беташар жанрлары мен олардың аймақтық нұсқалары зерттеу нысанына айналды.

Зерттеу жұмысының әдістері. Диссертациялық зерттеудің теориялық-методологиялық негізін өзара толықтырушы бірнеше тәсілдің синтезі құрайды. Тарихи поэтика тәсілі – А.Н. Веселовскийдің тарихи поэтикасы ауызша жанрлардың тарихи эволюциясын, олардың архаикалық мифологиялық бастаудан кейінгі поэтикалық формаларға дейінгі дамуын зерттеуге мүмкіндік береді [1]. Мифопоэтикалық талдау – В.Н. Топоровтың мифопоэтикалық жүйе теориясына, Е.М. Мелетинскийдің мифтен ауызша әдебиетке дейінгі эволюция концепциясына және О.М. Фрейденбергтің мифологиялық образдардың поэтикалық тілге айналу заңдылықтары туралы тұжырымдамасына сүйенеді [2]. Рәсімдік-мифологиялық тәсіл – А. ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы мен В. Тернердің лиминальдылық концепциясына негізделеді [5]. Бұл тәсіл үйлену ғұрпының жанрлық жүйесін

«pre-liminal – liminal – post-liminal» схемасы аясында поэтикалық тұрғыдан талдауға мүмкіндік береді. Ауызша поэтика теориясы – М. Паррий мен А.Б. Лордтың формулалық поэтика концепциясына сүйенеді [7]. Бұл тәсіл жанрлардың формулалық жүйесін талдауға, формулалардың поэтикалық семантикасын ашуға мүмкіндік береді. Архетиптік талдау – К.Г. Юнгтің архетип теориясы мен М. Элиаденің инициация және шаманизм туралы тұжырымдамаларына негізделеді [8]. Бұл тәсіл үйлену ғұрпының жалпыадамзаттық мифологиялық образдарды анықтауға мүмкіндік береді.

Зерттеу жұмысының теориялық (әдіснамалық) негіз – Ш. Уәлиханов, М.О. Әуезов, Х.А. Арғынбаев, С. Кенжеахметұлы, Н. Әлімбай, Б. Уахатов, Ә. Қоңыратбаев, С. Қасқабасов, К. Матыжанов, Ж. Аймұхамбет, А. Алдажұманов, А. Мұхан, Г. Пірәлиева, М. Шаяхметова, А. Төлеубаев, Н.П. Лобачева, Н.А. Кисляков сияқты бірқатар зерттеуші ғалымдардың еңбегі басшылыққа алынды.

Орталық Азияның үйлену ғұрпын зерттеу бойынша, Б. Бекназаров, М. Кәрімов, Б.К. Бекжанова, Г.М. Хожаниязова, Т.Ж. Атамуратов, Х. Есбергенов және Ж. Хошаниязов, Р. Камалова, С. Казакбаев, А. Кочкунов, Ж.С. Дүйшеналиев, С. Кайыпов, Т.Д. Баялиева, К. Калилов, Ф.А. Фиельструп, А.К. Мурзакметов, С.К. Осмонова, Л.Ф. Попова, И.В. Стасевич, К. Ниязклычев, А. Джикиев, Ш. Аннаклычев салттық фольклордың мәтіндік жүйесі мен поэтикасын терең зерттесе, Г.П. Васильева, А. Теджов, Р. Бабаджанов, К. Овезбердыев, Д. Овезов, Н.А. Белова, Н.Б. Лобачева, Г.П. Васильева мен А.О. Оразов, Ш. Турдимов, Б. Саримсаков, С. Давлетов, Т. Мирзаев, Н. Касимов, О. Исманова, Н. Шомаматов, Р. Абдуллаев, К. Очилов, Л. Худойкулова, М. Жураев, Ш. Имамназарова, М. Муродова, Ф. Абдирахмонова сияқты ғалымдардың еңбектерінде осы бағытта ауқымды зерттеулер жүргізілген.

Біздің зерттеуіміздің басты ғылыми айырмашылығы – үйлену ғұрпы фольклорын жалаң этнографиялық немесе семантикалық тұрғыдан емес, қатаң құрылымдық-семиотикалық және лингвопоэтикалық аспектіде кешенді талдауымызда болып табылады. Біз бұрынғы ғылыми пайымдардан бір саты әрі өтіп, келесідей іргелі мәселелерді дәлелдедік: Біріншіден, алдыңғы зерттеулерде магиялық сипаттағы әрекеттер мен ырымдар негізінен прагматикалық немесе этнографиялық тұрғыдан қарастырылса, біздің жұмысымызда П.Г. Богатыревтің теориясы [11, б.380-381] негізінде олардың бастапқы прагматикалық мақсатынан ажырап, өлең мәтінінде эстетикалық функцияға және тұрақты дидактикалық метафораларға қалай айналғаны нақты көрсетілді. Екіншіден, өтпелі кезең (лиминальды фаза) туралы жалпы әлеуметтік-этнографиялық ұғымдарды біз Ю.М. Лотман [5, б.80-81] мен В.Н. Топоровтың [2, б.25-28] мифопоэтикалық топография және семиотика ілімдері арқылы дамыттық. Нәтижесінде «босаға», «ошақ», «ақ жол», «сәукеле», «ақ жаулық» сияқты заттар мен кеңістіктік бейнелердің тұрмыстық бұйым емес, лиминальдық шекараны айшықтайтын сакралды семиотикалық маркерлер екені фольклорлық мәтіндер негізінде ашылды. Үшіншіден және ең бастысы, салт-жырлардағы семантикалық ұқсастықтардың өлең мәтінінде қалай

сақталатыны мен трансформацияланатыны алғаш рет Р. Якобсонның синтаксистік параллелизмі [13, б.28-22] және академик З. Ахметов негіздеген дәстүрлі силлабикалық метрика (7-8 және 11 буынды өлшемдер) [7, б.43-45] арқылы лингвопоэтикалық деңгейде жан-жақты негізделді.

Зерттеу жұмысының негізгі дереккөздері. Орталық Азия түркі халықтарының (қазақ, қырғыз, өзбек, қарақалпақ және түрікмен) үйлену ғұрпы фольклорының мәтіндері алынды. «Ғылым ордасы» РМК Орталық ғылыми кітапханасы, ҚР Ұлттық кітапханасы, М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты кітап қоры, Әл-Фараби кітапханасы және Түркия, Ресей, Өзбекстан елдерінің кітапханалары мен ғылыми орталықтарының деккорлары жұмысымызға негіз болды. Талдауға XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап ХХІ ғасырдың басына дейінгі жазба және ауызша дереккөздер тартылды. Қазақ фольклоры бойынша негізгі материалдар «Бабалар сөзі: Жүзтомдық» сериясының 11-томы – «Ғұрыптық фольклор» [15] жинағындағы жар-жар, сыңсу, тойбастар, беташар және басқа салттық жырлардың ауқымды корпусы, сондай-ақ Х.А. Арғынбаев, Б. Уахатов, С. Қасқабасов, К. Матыжанов, Ж. Аймұхамбет еңбектеріндегі мәтіндер болып табылады. Қырғыз фольклоры бойынша «Каада-салттар. Ак баталар» (А. Акматалиевтің жалпы редакциясымен) [16], А. Мурзакметовтің «Кыргыз ырым-жырымдары» [3] және А. Бекболотовтың «Фольклордук жана диалектологиялык экспедициянын материалдары» [11] жинақтары пайдаланылды. Қарақалпақ фольклоры бойынша «Қарақалпақ фольклоры» [5] жинағы және Б. Бекназаров, М. Кәрімов, Б.К. Бекжанова, Г.М. Хожаниязова еңбектеріндегі салт жырлары, оның ішінде «Һәужар» (Хаужар) жырының үлгілері негізге алынды. Өзбек фольклоры бойынша М. Алавияның «Ўзбек халқ маросим кўшиқлари» [11] классикалық жинағы және Х.Т. Зарифов, Н. Маллаев, Т. Мирзаев, еңбектеріндегі маросим фольклорының мәтіндері қолданылды. Салыстырмалы талдауда түрікмен фольклорының материалдары да тартылды, оның ішінде Г.И. Карпов пен Н.Ф. Лебедеваның «Творчество народов Туркменистана» [13] жинағы және А. Джикиевтің еңбектеріндегі үйлену ғұрыптары мен салттық әндердің үлгілерін зерделеуге негіз болды.

Зерттеу жұмыстың ғылыми жаңалығы. Зерттеудің ғылыми жаңалығы бірнеше тұрғыдан айқындалады.

- Қазақ, қырғыз, өзбек, түрікмен, қарақалпақ – үйлену фольклорының жанрлық, формулалық, образдық, медиаторлық жүйелерінің жүйелі, кешенді салыстырмалы мифопоэтикалық зерттеуі алғаш рет жүргізілді.

- Орталық Азиядағы түркі халықтанырының тойбастар, сыңсу, жар-жар, беташар жанрларының поэтикалық модельдері – формулалық, ырғақтық-метрикалық, стилистикалық, композициялық жүйелері – Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясымен байланыстырыла алғаш рет кешенді зерттелді.

- Медиатор бейнесінің бес халықтағы эволюциясы – бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейін – мифопоэтикалық функционалдық тұрақтылық тұрғысынан алғаш рет жүйелі талданды.

- Ислам мен архаикалық дәстүрдің Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорындағы синтезінің нақты поэтикалық механизмдері – атаулық ауыстыру, функционалдық синхрондау, поэтикалық тілдің ауыстырылуы, образдық синкретизм – алғаш рет жүйелі сипатталды.

Зерттеудің теориялық және практикалық маңызы. Диссертация Орталық Азия әдебиеттануының ғылыми аппаратын байытуға, ауызша поэтика теориясының методологиялық базасын кеңейтуге маңызды үлес қосады.

Қорғауға ұсынылатын негізгі нәтижелер мен тұжырымдар.

- Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының поэтикалық жүйесі бір ортақ жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйеден тарайды, оның ортақтығы жанрлық функцияда, формулалық жүйеде және медиатор бейнесінің функционалдық тұрақтылығында айқын байқалады.

- Тойбастар, сыңсу, жар-жар, беташар жанрларының поэтикалық модельдері ван Геннептің «pre-liminal – liminal – post-liminal» схемасымен нақты поэтикалық деңгейде – формулалық, ырғақтық-метрикалық, стилистикалық, композициялық жүйелерде – тікелей байланыстылығы дәлелденеді.

- Поэтикалық формулалар – «жат жұртқа кетемін», тотемдік паралелизм формулалары, жарық пен қараңғы антитезасы, от пен ошақ формулалары – бес халықтың тілінде ортақ мифопоэтикалық семантикамен сақталған, олар «мифологиялық уақыттың» тілдік іздері болып табылады.

- Медиатор бейнесінің поэтикалық функциясы – сакральды сөздің иесі болу, ғұрыптық кеңістікті тілдік-поэтикалық тұрғыдан ашу – бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейінгі тарихи трансформацияларға қарамастан тұрақты сақталады.

- Ислам мен архаикалық дәстүрдің поэтикалық синтезі – атаулық ауыстыру, функционалдық синхрондау, поэтикалық тілдің ауыстырылуы, образдық синкретизм механизмдері – бес халықта ортақ логикаға бағынады, бірақ нақты жүзеге асу тәсілдері халықтан халыққа өзгеше.

Зерттеу жұмысының жариялануы мен сынна (апробациясы) өтуі. Зерттеу жұмысының негізгі ғылыми нәтижелері мен тұжырымдары отандық және шетелдік басылымдарда, халықаралық ғылыми-практикалық конференциялар жинақтарында 8 мақала түрінде жарияланды. Оның ішінде, Scopus (Скопус) халықаралық деректер базасында 1 ғылыми мақала, қосалқы автор ретінде 2-ші ғылыми мақала жарияланды. Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым және жоғары білім беру сапасын қамтамасыз ету комитеті ұсынған тізімге енетін журналдарда 3 мақала жарық көрді. Халықаралық конференция жинақтарында 3 мақала жарияланды.

Scopus (Скопус) халықаралық деректер базасына енетін журналдарда:

1. Comparative poetics of wedding ritual folklore of Central Asian Turks // Critical Survey. – 2024. – No. 4, Volume 36. – pp. 33-45.

2. Intertextuality in Modern Kazakh Prose: Enhancing Cultural Identity and Academic Success in Higher Education // Journal of Ethnic and Cultural Studies. – 2025, – No. 1, Volume 12. – pp. 62-85.

ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым және жоғары білім беру сапасын қамтамасыз ету комитеті ұсынған басылымдарда:

1. Тойбастар ғұрпының семантикасы және ерекшелігі // «Керуен» ғылыми журналы. – 2023 ж. – №1, 78-том. – 17-23 бб.

2. Қазақ фольклорындағы лақап есім мотиві // «Керуен» ғылыми журналы. – 2023 ж. – №3, 80-том. – 17-27 бб.

3. Қазақ эпосы және Жошы ұлысының тарихи тағылымдары // Торайғыров университетінің Хабаршысы. Филологиялық серия. – 2025 ж. – №1. 348-361 бб.

Халықаралық және ғылыми конференция материалдарының жинағында:

1. Үйлену ғұрып фольклоры: рәсімдер мен ойындар // «XIX Әуезов оқулары» халықаралық ғылыми конференция материалдары. – Алматы, 9 наурыз, 2023 ж. – 65-69 бб.

2. Үйлену фольклорының бүгінгі таңдағы бейнесі // ЖАҒАНДЫҚ «Мәдениет және ұлттық сахна өнері: диалог және ықпалдастық» халықаралық ғылыми конференция материалдары. – Алматы, 17 наурыз, 2023 ж. – 360-363 бб.

3. Тойбастар жанрының ерекшеліктері // «Едіге Тұрсыновтың ғылыми мұрасы қазіргі гуманитарлық ғылымдардың әдіснамалық контексінде» халықаралық ғылыми конференция материалдары. – Алматы, 22 сәуір, 2023 ж. – 245-251 бб.

Зерттеу жұмысының құрылымы. Диссертация кіріспеден, үш тараудан, қорытындыдан, пайдаланылған әдебиеттер тізімінен және қосымшадан тұрады.

1 ҮЙЛЕНУ ФОЛЬКЛОРЫНЫҢ ТАРИХИ ТАМЫРЛАСТЫҒЫ

1.1 Көне түркі дәуіріндегі үйлену ғұрпы фольклорының мифопоэтикалық негіздері

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорын зерттеудегі басты әдіснамалық шарт – оны жалаң этнографиялық детальдар мен діни компоненттердің жиынтығы емес, ең алдымен көне мифопоэтикалық танымның тілдік және көркемдік көрінісі ретінде қарастыру. Ғылыми зерттеулер көрсеткендей, қазіргі түркі халықтарының отбасылық салт-жырларындағы тілдік және поэтикалық ерекшеліктер Түрік қағанаты дәуірінен бері келе жатқан ортақ мәдени матрицаға сай келеді [3, б.5]. Бұл көне рәсімдік әрекеттер уақыт өте келе трансформацияға түсіп, дәстүрлі силлабикалық өлеңнің тұрақты поэтикалық формулаларына айналған.

Ю.М. Лотманның мәдени семиотикасына сүйенсек, кез келген мәдениет әлемді «ішкі» (өз) және «сыртқы» (жат) кеңістікке бөлуден басталады және бұл кеңістіктер арасындағы шекара ерекше семиотикалық мәнге ие [5, б.35]. Үйлену ғұрпындағы қалыңдықтың туған үйінен шығып, күйеуінің еліне баруы дәл осы екі әлемнің лиминальдық (өтпелі) шекарасын кесіп өту процесін білдіреді. В.Н. Топоровтың мифопоэтикалық топографиясы тұрғысынан бұл шекарада «от», «ошақ», «босаға» сияқты кеңістіктік-заттық бейнелер жай тұрмыстық зат болудан қалып, сакральды күшке ие «бастапқы заттар» (первовещи) функциясын атқарады [2, б.227].

Бұл ортақ мәдени-тілдік негіздің нақты көрінісі ретінде отқа табыну дәстүрін алуға болады. Ш. Уәлиханов XIX ғасырда қазақ пен қырғыздағы келіннің босаға аттауы рәсімін сипаттай отырып, жас келіннің жаңа шаңырақтағы от-ошаққа тәу етіп, отқа май құюын ежелгі тәңірлік ғұрыптың жалғасы ретінде бағалайды. Алайда, лингвопоэтикалық тұрғыдан алғанда, отпен аластау немесе отқа май құю жалаң магиялық ритуал ғана емес. Бұл – архаикалық заттық бейнелердің келіннің жаңа мәртебесін бекітетін дидактикалық метафораларға айналып, жыр мәтініне (мысалы, беташарға) сіңіп кетуінің бастауы. П.Г. Богатырев дәлелдегендей, халықтық ғұрыптағы мұндай мотивтелген магиялық әрекеттер бірте-бірте өзінің бастапқы прагматикалық мақсатынан ажырап, эстетикалық функцияға ауысады да, тұрақты поэтикалық құрылымға (өлеңге) айналады [11, б.117].

Сонымен қатар, үйлену салт-жоралғыларында кездесетін әлеуметтік мотивтер – қалыңдықты жаңа үйге «қырық қыздың» немесе күтушінің шығарып салуы, күйеу жағынан күзетші жігіттердің (дос-жолдастарының) болуы және екі жақтың бір-біріне әзіл-қалжың айтып сынға түсуі – архаикалық дәуірдегі қыз алып қашу немесе рулар арасындағы бәсеке дәстүрінен бастау алады. Ғұрыптың көркем мәтінге айналу механизмінде осы рөлдік әрекеттердің шағын театрланған көріністерге ұласуы айрықша маңызды. Р. Якобсон түркі және славян фольклорындағы мұндай театрландырылған диалогтар дәстүрлі силлабикалық өлеңде қатаң синтаксистік параллелизмге

негіз болатынын дәлелдеген [13, б.327]. Дәл осы ойын-сауық сипаты мен қарсыласу мотивтері уақыт өте келе «Жар-жар» сияқты салттық жанрлардың диалогтық-композициялық моделін қалыптастырған.

Бұл көне мифопоэтикалық және дүниетанымдық ортақтастық Орталық Азия кеңістігін мекендеген түркі тілдес халықтардың фольклорында үйлену ғұрпының қатаң үштағандық (үшсатылы) құрылымынан да айқын көрінеді: құда түсу (келісу), қыз ұзату (қоштасу) және келін түсіру (жариялау). Бұл кезеңдер жалаң ұйымдастырушылық шаралар емес, сонау архаикалық дәуірлерден бастау алатын терең әлеуметтік институттар мен рулық қатынастардың заңды жалғасы болып табылады.

Осы орайда, ғұрыптық мәтіндердегі поэтикалық қабаттардың қалыптасуын көне мифологиялық сенімдермен және әлеуметтік-құқықтық институттармен тікелей байланыстыра талдаудың ғылыми маңызы зор. Мәселен, сыңсу мен жар-жар мәтіндерінде жиі кездесетін қыздың туған үйімен қоштасуы, ата-баба рухына тағзым етуі немесе жат кеңістікке өту алдындағы қорқынышы – көне түркілердегі ата-баба культі мен әйел-анаға (Ұмайға) табыну сенімдерінің фольклорлық реминисценциясы болып табылады. Сонымен қатар, жырлардағы мотивтер ежелгі қауымдық дәуірдегі қатаң экзогамиялық заңдылықтардан туындаған қыз алып қашу, әмеңгерлік, бесік құда сияқты әлеуметтік институттардың көркем-поэтикалық формаға (мәтінге) айналған іздерін сақтаған [22, б.13]. Яғни, уақыт өте келе қатаң құқықтық және рулық нормалар өзгеріске ұшырап, дәстүрлі фольклордың тұрақты поэтикалық формулаларына ауысқан.

Дәл осы әлеуметтік-мифологиялық негіз бүкіл Орталық Азия түркілерінің салт-жырларын типологиялық тұрғыдан біріктіреді. Іргелі салыстырмалы зерттеулер дәлелдегендей, қазақ, өзбек, қырғыз, түрікмен халықтарындағы үйлену рәсімдерінің поэтикалық жанрларында (жар-жар, сыңсу, беташар, йор-ёр, қыз қошогу) кездесетін архаикалық элементтер мен магиялық функциялардың ұқсастығы заңды құбылыс [3, б.5-7]. Бұл жанрлардың барлығына ортақ басты макромотив – қыз баланың туған ортамен (қауіпсіз кеңістікпен) қоштасып, жаңа әлеуметтік ортаға өтуі және оның әлеуметтік мәртебесінің (статусының) өзгеруі. Осы типологиялық инвариант түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының ортақ генетикалық тамырын және тарихи сабақтастығын айқын көрсетеді.

Зерттеудің әдіснамалық негізі ретінде үйлену салт фольклорын жалаң поэтикалық форма емес, адамның әлеуметтік мәртебесінің өзгеруін жүзеге асыратын «өту рәсімі» (обряд перехода) деп қарастыру үлкен ғылыми маңызға ие. Бұл процесті құрылымдық-семиотикалық тұрғыдан дәл негіздеуде А.К. Байбуриннің шығыс славян ғұрыптарын құрылымдық-семантикалық талдауға арналған, бірақ баршаға ортақ әмбебап арналық моделіне сүйенеміз [23, б.72]. Осы модельге сәйкес ғұрыптық мәтіндер қатаң үш кезеңнен: бөліну (сепарация), аралық немесе өтпелі кезең (лиминалды фаза) және қайта қосылу (интеграция) сатыларынан тұрады [24, б.45]. Түркілік дәстүрде бұл әмбебап модель мінсіз іске асады: сыңсу – қыздың туған үйінен бөлінуін және

эмоционалдық өлімін рәсімдесе; жар-жар – екі әулет арасындағы шекаралық (лиминалды) диалогтық өткел қызметін атқарады; ал беташар – жаңа әлеуметтік кеңістікке толыққанды бірігуді (интеграцияны) заңдастырады. К.В. Чистов дәлелдегендей, бұл типологиялық фольклорлық цикл бір мезгілде қоғамдық санадағы жаңа рөлдік қатынасты бекіту және ұжымдық жадыда туыстық нормаларды қайта өндіру сияқты магиялық, әлеуметтік әрі этикалық қос функцияны атқарады [25, б.4].

Бұл ғұрыптық кезеңдердің мінсіз жұмыс істеуінің түп-тамыры көне түркі дәуіріндегі фольклорлық сана ортақтастығымен тікелей байланысты. Оның ең басты ерекшелігі – жеке тұлғалық «меннен» гөрі, қауымдық «біз» ұғымының басым болуы. Көне түркілік Орхон жазбаларында Білге қаған мен Күлтегіннің өз ерліктерін жеке даңқ үшін емес, «елім үшін, халқым үшін» жасағаны осы ұжымдық болмыстың айқын көрінісі. Дәл осы тұста өтпелі рәсімдердегі (әсіресе қыз ұзатудағы) қоштасу және мұң мотивтерінің тарихи негізі ашылады. Түркі ғалымы С.Г. Кляшторный көне түркі руналық ескерткіштерінен арнайы «эпитафиялық лирика» (зират поэзиясы) тобын бөліп көрсетеді [26, б.11]. Бұл мәтіндер марқұмның бұл жалғанда «ләззатына тоя алмай, қызығын көре алмай кеткен» өмірлік игіліктерін жырлауға құрылған. Орталық Азия түркілеріндегі (оның ішінде қазақтағы) қыз ұзатылғанда айтылатын сыңсу жанрындағы «өткен өмірдің қызығымен қимай қоштасу» және «орындалмаған арман» мотивтерінің (лирикалық семантикасының) тарихи-документалдық бастауында тікелей осы көне түркілік эпитафиялық лирика жатыр. Яғни, қыздың жеке басының қайғысы «символдық өлім» арқылы қауымдық мүдде мен жаңа рудың жалғастығы үшін құрбан етіледі.

Бұл архаикалық актілердің эстетикалық өнерге айналуы поэтикалық тілдік құралдар арқылы жүзеге асады. Академик З. Ахметовтің зерттеулері көрсеткендей, дәстүрлі өлеңдегі ырғақ пен троптар жүйесі сөздің астарлы, ауыспалы мағынасын тудыратын негізгі эстетикалық құрал болып табылады [27, б.43]. Осы бейнеліліктің арқасында отқа табыну, ошақ пен босағаның киесі (Б. Уахатов зерттеген архаикалық наным-сенімдер) жалаң этнографиялық деталь болудан қалып, тұрақты лингвопоэтикалық метафораларға айналған [28, б.5-25]. К.І. Матыжанов тұжырымдағандай, отбасылық ғұрып жырларындағы бұл символдық өрнектер мен эпикалық элементтер ұлттық жүйеде «поэтикалық кодтармен» жазылған әлеуметтік келісім қызметін атқарады. Осылайша, үйлену фольклоры Б.Н. Путилов дәл атап өткендей, этностың генетикалық коды мен рулық байланыстарын ауызша әрі символикалық түрде жаңғыртатын «ұжымның өзіндік рухани картасы» болып табылады.

Отандық фольклортану ғылымында үйлену салт-жырларының құрылымдық, идеологиялық және әлеуметтік мәнін кешенді зерттеудің берік теориялық-әдіснамалық іргетасы қаланған. Бұл ретте фольклорды жалаң этнографиялық құбылыс емес, ең алдымен тіл мен әдебиетке іштей бөлінбейтін тұтас «сөз өнері» ретінде қарастырудың негізін А. Байтұрсынов

салып берді. Ол «Әдебиет танытқыш» еңбегінде фольклорлық мәтінді адам санасының қабілеттерімен (ақыл, қиял, көңіл) байланыстыра отырып, оның ішкі құрылымдық ерекшеліктері мен идеологиялық мәнін, сюжеті мен суреттеу жүйесін ғылыми тұрғыдан талдап, фольклорды қатаң құрылымы бар күрделі феномен ретінде түсіндірді [22, б.13-52].

Бұл құрылымдық негіздер Мұхтар Әуезовтің зерттеулерінде тарихи-генетикалық тұрғыдан одан әрі тереңдетілді. Ғалым қазақ эпостары мен фольклорын талдай келе, үйлену салт-жырларын (жар-жар, сыңсу, беташар) «сыршылдық салт өлеңдерінің» құрамына енгізіп, оларды қатаң әлеуметтік-ғұрыптық контексте қарастырды. М. Әуезов фольклор поэзиясының халықтың тұрмыстық ерекшеліктерімен нақты байланысын және оқиғалардың тарихи контекстпен үндесуін ашып, оларды әлеуметтік сананың бейнесі ретінде бағалады [30, б.223]. Мұның нақты этнографиялық (тұрмыстық) базасы қазақ этнографиясының классигі Х. Арғынбаевтың іргелі зерттеулерімен толықтырылады; ғалым қыз алып қашу, әменгерлік, бесік құда сияқты дәстүрлердің көне тамырын және олардың фольклорлық мәтіндерге айналуын талдау арқылы салт-жырлардағы тарихи шындық пен әлеуметтік құндылықтарды негіздеп берді [22, б.13].

Ал бұл әлеуметтік-тарихи құбылыстардың көркем мәтіндегі мифопоэтикалық және семиотикалық қабаттарын ашуда С. Қасқабасов пен К.І. Матыжановтың тұжырымдары басты әдіснамалық тірек болып табылады. С. Қасқабасов миф пен эпостың арақатынасын саралай отырып, салт жырларындағы сакралды кеңістік, архетиптер және уақыт ұғымының көркем бейнеленуін, сол арқылы ұлттық поэзиядағы дәуірлік дүниетаным жүйесін айқындады [31, б.25]. Бұл мифологиялық кеңістік К.І. Матыжановтың еңбектерінде әлеуметтік рөлдер мен символдық өрнектер деңгейінде нақтыланады. Ғалым үйлену жырларын (жар-жар, сыңсу) «поэтикалық кодтармен» жазылған әлеуметтік келісім ретіндегі фольклор формасы деп сипаттап, ұжымдық санадағы әйел бейнесінің трансформациясы ұлттық поэтикалық жүйеде берік сақталғанын жан-жақты дәлелдеген [32, б.2].

Осылайша, қазақ ғылымы классиктерінің зерттеулеріндегі (А. Байтұрсыновтың құрылымдық [22, б.13], М. Әуезов [30, б.35] пен Х. Арғынбаевтың [22, б.13] тарихи-этнографиялық, С. Қасқабасов [31, б.25] пен К. Матыжановтың [32, б.11] мифопоэтикалық және семиотикалық талдауларының) өзара синтезі – үйлену ғұрпы фольклорының жалаң мәтін емес, күрделі рухани код екенін дәлелдеп, оның жан-жақты салыстырмалы поэтикасын жасауға толық әдіснамалық мүмкіндік береді.

Үйлену ғұрпы фольклорын тарихи-мәдени тұрғыдан зерделеуде мифтік-ритуалдық негіздер мен көне жоралғылардың рөлі айрықша. Ғылыми зерттеулер көрсеткендей, қазақ және жалпытүркілік мәдениеттегі ежелгі наным-сенімдер тілде, музыкада және ауызша фольклорда біртұтас синкретті түрде сақталған [33, б.114]. Бұл көне түркілік дүниетаным мен тәңірлік пантеон жалаң тарихи мұра ғана емес, кейінгі дәуірлердегі фольклорлық

образдар мен эпостық сюжеттерді қалыптастырған «тұтас түсініктер жүйесі» (система представлений) болып табылады [34, б.52].

Осы көне мифологиялық модельдер мен архетиптерді заманауи ғылымда когнитивті лингвистика тұрғысынан талдау зерттеудің әдіснамалық көкжиегін кеңейтеді. Ю.А. Эмер дәлелдегендей, фольклорлық мәтіннің поэтикалық құрылымын «концепт-фрейм» ретінде қарастыру – ұлттық танымдағы ұжымдық құндылықтар мен архетиптердің дискурстық ерекшеліктерін ашуға мүмкіндік береді [35, б.45]. Яғни, фольклор мәтінін когнитивті модельдеу арқылы адам санасының ұжымдық тарихи жадымен ажырамас байланысын көреміз.

Бұл ұжымдық тарихи жадының көне түркі фольклорындағы ең айқын көрінісі – сөздің магиялық (тылсым) қуатына сену (вербалды магия). Ежелгі түркілер сөзді ғарыштық үйлесімділікті сақтайтын әрі дүниені өзгерте алатын сакралды қуат көзі ретінде қабылдаған. Осы тұрғыдан алғанда, үйлену ғұрпында орындалатын бата-тілектер, сыңсу мен жар-жар мәтіндері – жалаң поэтикалық немесе эстетикалық форма емес, нақты магиялық-ритуалдық акт [24, б.111]. «Жақсы сөз – ырыс шақырады, жаман сөз – пәле әкеледі» деген архаикалық түсінік сөздің перформативті қызметіне негізделген [28, б.53]. Бұл сенім Орталық Азия түркілерінің барлығына ортақ дүниетанымдық базаны құрайды және бүгінге дейін отбасылық-әлеуметтік қатынастарды реттейтін негізгі этикалық ережелердің бірі болып отыр.

Сонымен қатар, көне түркілік бұл сана ортақтастығы тек діни-мифологиялық өлшеммен шектелмей, сол дәуірдің қатаң әлеуметтік құрылымынан да айқын көрініс табады. Көшпелі түркі қоғамының негізін құраған рулық-тайпалық ұйымдасу жүйесінде некелік байланыстар – жалаң биологиялық одақ емес, екі әулеттің (рудың) арасындағы қарым-қатынасты реттейтін, саяси-әлеуметтік тұтастықты қамтамасыз ететін ең жоғарғы құқықтық-дипломатиялық механизм саналды [36, б.26]. Түркі халықтарының үйлену ғұрпындағы қалыңмал төлеу, құда түсу және өзара тарту-таралғы жасау сияқты тұрақты институттар осы қатаң әлеуметтік-құқықтық тәжірибеден туындаған [22, б.13]. Бұл біртұтас түсінік бүкіл түркі әлеміне ортақ болғандықтан, қалыңмал институты мен екі рудың дипломатиялық «саудаласу» элементтері барлық түркі халықтарының фольклорында (соның ішінде жар-жар диалогтары мен құдалық жырларында) бүгінге дейін көркем түрде сақталып қалды [17, б.75].

Үйлену ғұрпы – адамзат мәдениетінің ең көне және ең универсалды құбылыстарының бірі. Дүние жүзінің қай халқын алсақ та, үйлену салты жай ғана екі адамның қосылуы ретінде емес, адамның бір әлеуметтік және рухани күйден екіншісіне өтуін белгілейтін киелі іс-әрекет ретінде қарастырылған. Белгілі нидерланд этнологы Арнольд ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, адам өмірінің барлық маңызды кезеңдері – туу, кәмелетке толу, үйлену, өлу – белгілі ғұрыптармен ресімделеді және бұл ғұрыптардың барлығы үш кезеңнен тұрады: бөліну, аралық күй және қосылу [5]. Үйлену

ғұрпы осы схеманың ең толық, ең күрделі және ең бай мифологиялық мазмұнға ие түрі болып табылады.

Адам бойдақ өмірінен бөлініп, аралық, белгісіз күйге өтеді де, жаңа әлеуметтік және рухани болмысқа қосылады. Бұл өту – жай ғана тұрмыстық өзгеріс емес, ол мифологиялық тұрғыдан символдық өлім мен қайта туудың актісі ретінде қарастырылады. Дәл осы универсалды мифологиялық мазмұн үйлену ғұрпын адамзаттың барлық мәдениеттерінде киелі, сакральды іс-әрекетке айналдырады.

Орта Азия және жалпы түркі халықтарының үйлену ғұрпы осы универсалды мифологиялық схеманың ерекше бай, терең тамырлы нұсқасын білдіреді. Қазақтың сыңсуы, жар-жары, беташары мен тойбастары – бұлар жай ғана той әндері немесе дәстүрлі жырлар емес. Олардың әрқайсысы – ғасырлар бойы қалыптасқан, архаикалық дүниетанымның терең қабаттарын өзіне сіңірген мифопоэтикалық жүйенің бір бөлшегі. Осы жырлардың астарында жатқан мифологиялық мазмұнды ашу – тек фольклортану ғылымы үшін ғана маңызды емес, ол сонымен бірге түркі халықтарының рухани мәдениетін, олардың дүниені тану жолдарын, адам мен ғарыш арасындағы байланыс туралы ежелгі түсініктерін зерттеудің бірден-бір кілті болып табылады.

Осы мазмұнды зерттеудің ғылыми тәсілі ретінде мифопоэтика ұғымы алынады. Мифологиялық ойлау мен поэтикалық шығармашылықтың өзара байланысын, мифтің тілде, образда, символда және ғұрыптық мәтінде қалай өмір сүретінін зерттейтін ғылыми бағыт. Бұл бағыттың іргелі негіздерін қалыптастырған ғалымдар арасында ең алдымен В.Н. Топоровты атау керек. Топоров мифопоэтиканы тек мифтің поэтикалық формаға айналуы ретінде емес, сонымен бірге мифологиялық ойлаудың тіл мен мәтіннің терең құрылымдарында жасырын өмір сүруі ретінде қарастырды [2]. Оның тұжырымдамасы бойынша, архаикалық мәтіндерде – соның ішінде ғұрыптық поэзияда – мифологиялық семантика тікелей баяндау түрінде емес, образдар жүйесінде, ырғақ пен синтаксистік формулаларда, кеңістік пен уақыт символикасында жасырынып жатады.

Е.М. Мелетинскийдің еңбектері де осы зерттеу үшін іргелі маңызға ие. Мелетинский мифтің эпосқа, лирикаға және ғұрыптық поэзияға айналу жолдарын зерттей отырып, мифологиялық мазмұнның фольклорлық жанрларда қалай сақталатынын, қалай өзгертетінін және қалай жаңа мәдени формаларда жаңғыратынын дәлелдеді [3]. Оның «Поэтика мифа» атты іргелі еңбегі мифопоэтикалық зерттеудің теориялық негіздерін жасады. Мелетинскийдің тұжырымдары бойынша, ғұрыптық поэзия – мифтің ең тікелей, ең сақталған формасы, өйткені ғұрып мифтің нақты іс-әрекеттегі жүзеге асуы болып табылады.

О.М. Фрейденберг болса мифопоэтиканы семантикалық тұрғыдан зерттеп, мифологиялық образдардың поэтикалық тілге айналу заңдылықтарын ашты [4]. Оның пайымдауынша, поэтикалық образ – тозған миф, яғни бастапқыда нақты мифологиялық мазмұны болған образ уақыт өте келе өзінің мифологиялық мәнін жоғалтып, эстетикалық функцияға ие болады. Алайда

жоғалтады дегенді мүлде жойылады деп түсінуге болмайды: терең зерттеу арқылы осы образдардың архаикалық мифологиялық тамырын ашуға болады. Дәл осы тәсіл – қазақ үйлену жырларының образдарын зерттеудің негізгі методологиялық принципі.

Осы зерттеудің *мақсаты* – қазіргі қазақ және жалпы түркі үйлену салт-жырларының, атап айтқанда сыңсу, жар-жар, беташар және тойбастар жанрларының мифопоэтикалық тамырын анықтап, оларды көне түркі дәуірінің мифологиялық дүниетанымымен байланыстыру. Зерттеудің әдіснамалық негізі үш өзара толықтырушы тәсілден тұрады. Мифопоэтикалық талдау – негізгі әдіс ретінде – ғұрыптық мәтіндердегі мифологиялық образдар мен символдарды, олардың семантикалық өрісін, контекстік мәнін және жүйелік байланыстарын анықтауға бағытталған. Бұл тәсіл Топоров пен Мелетинскийдің теориялық тұжырымдамаларына сүйене отырып, мәтіннің тілдік, образдық және ырғақтық деңгейлерін бір мезгілде қамтиды. Салыстырмалы-тарихи әдіс қазақ үйлену жырларының мифопоэтикалық элементтерін басқа түркі халықтарының – қырғыз, өзбек, түрікмен, қарақалпақ – ғұрыптық поэзиясымен салыстыра зерттеуге мүмкіндік береді. Архетиптік талдау – Карл Густав Юнгтің архетип теориясы негізінде – үйлену жырларындағы жалпыадамзаттық мифологиялық образдарды анықтауға бағытталған [8].

Орта Азия және жалпы түркі халықтарының үйлену ғұрпының мифопоэтикалық негіздерін зерттегенде, ең алдымен осы ғұрыптың астарында жатқан іргелі мифологиялық идеяға – Көк Тәңірі мен Жер Ананың қасиетті қосылуы идеясына – жүгіну қажет. Бұл идея – жай ғана мифологиялық сюжет емес, ол түркі халықтарының бүкіл дүниетанымдық жүйесінің іргетасы. Көк Тәңірі мен Жер Ананың қосылуы – ғарыштың, тіршіліктің, берекенің бастауы. Ал адамдардың некесі – осы ғарыштық қосылудың жердегі жаңғыруы, оның микрокосмдық көрінісі. Дәл осы мифологиялық паралелизм түркі үйлену ғұрпына оның терең сакральды мәнін, ғұрыптық киелілігін береді.

Көне түркі мифологиясында Тәңірі – жоғарғы аспан иесі, ер бастаманың, белсенді рухани күштің символы. Орхон-Енисей жазба ескерткіштерінде Тәңірі «Көк Тәңірі» деп аталады, яғни «Көк аспан» деген мағынаны береді. Тәңірі – тек аспан құдайы ғана емес, ол бүкіл тіршіліктің бастауы, адамдарға құт – бақыт, берекет, тіршілік күші – беруші жоғарғы күш. Тәңірінің ер бастаманы символдауы – оның белсенді, жаратушы, бастамашы сипатымен байланысты. Аспан жерге жаңбыр жаудырады, жарық береді, жылу береді – бұл екі жақты байланыс: аспан жерге береді, жер аспанның сыйын қабылдап, тіршілікке айналдырады. Осы байланыс – ер мен әйелдің, күйеу мен қалыңдықтың байланысының ғарыштық үлгісі.

Жер-Ана – Йер-Суб немесе Умай – түркі мифологиясындағы ана бастаманың, қабылдаушы, тудырушы күштің символы. Жер-Ана тіршіліктің анасы: ол барлық тіршілік иелерін өзінен туғызады, өлгендерді өз қойнына алады, жаңадан туылғандарды қорғайды. Умай – балалар мен аналардың қорғаушысы, тіршіліктің жалғастырушысы. Жер-Ана мен Умай

образдарының байланысы Орта Азия халықтарының мифологиясында өте тығыз. Жер-Ананың пассивті, қабылдаушы сипаты Тәңірінің белсенді, жаратушы сипатымен бірлікте ғарыштық тепе-теңдікті, үйлесімді қамтамасыз етеді. Осы үйлесім – тіршіліктің негізі, берекенің бастауы.

Көк Тәңірі мен Жер Ананың қасиетті қосылуы мифологиялық тұрғыдан ғарыштық неке – hierogamos – ретінде қарастырылады. Hierogamos ұғымы грек тілінен алынған болса да, оның мазмұны жалпыадамзаттық: бұл жоғарғы аспандық күш пен жерлік күштің, ер мен әйел бастамасының, белсенді мен пассивтің қасиетті қосылуы. Мирча Элиаде өзінің «Священное и мирское» атты еңбегінде hierogamos мотивінің дүние жүзіндегі таралуын зерттей отырып, оның барлық мәдениеттерде тіршіліктің, берекенің, жаратылыстың негізгі мифологиялық моделі ретінде қызмет ететінін дәлелдеді [9]. Түркі мифологиясындағы Көк Тәңірі мен Жер Ананың қосылуы – осы жалпыадамзаттық hierogamos мотивінің Орта Азия нұсқасы.

Адамдар некесінің осы ғарыштық модельмен байланысы түркі үйлену ғұрпының барлық элементтерінде айқын байқалады. Күйеу жігіт – Тәңірінің жердегі өкілі, ер бастаманың тасымалдаушысы. Қалыңдық – Жер-Ананың жердегі көрінісі, ана бастаманың иесі. Олардың қосылуы – ғарыштық hierogamos-тың адам деңгейіндегі жаңғыруы. Осы себептен үйлену ғұрпы мифологиялық тұрғыдан ғарыштың тәртібін бекітетін, тіршіліктің жалғасуына рухани негіз қалайтын іс-әрекет ретінде қарастырылды. Ғұрыптың дұрыс, толық орындалуы – ғарыштық үйлесімді сақтаудың шарты; ал ғұрыптың бұзылуы немесе орындалмауы – ғарыштық тәртіптің бұзылуына, берекесіздікке, тіршіліктің тоқырауына әкелуі мүмкін деп есептелді.

Осы мифологиялық параллелизмнің ізі түркі үйлену жырларында, атап айтқанда жар-жарда айқын байқалады. Жар-жар – тек қоштасу жыры ғана емес, ол ғарыштық қосылудың ғұрыптық жариялануы. «Жар-жар» деген сөздің өзі «жар» – серік, жол жолдасы, жан жолдасы – деген мағынаны береді. Бірақ «жар» сөзінің архаикалық семантикасы тереңірек: ол «жарылу», «екіге бөліну» және «қосылу» мағынасымен де байланысты. Яғни «жар» – бастапқы тұтастықтан бөлініп шыққан екінші жарты, өзінің жұбын іздеп табатын бөлшек. Бұл семантика Платонның «Пир» диалогындағы адрогин мифімен параллель, бірақ түркі контекстінде ол ғарыштық деңгейге – Тәңірі мен Жер-Ананың алғашқы бірлігі мен бөлінуіне – жетеді.

Тойбастар жырындағы космогониялық мотивтер де осы мифологиялық жүйемен тікелей байланысты. Тойбастар – тойдың басталуын жариялайтын жыр, ол ғарыштық кеңістікте орын алатын оқиғаға сілтеме жасай отырып, адамдар некесін ғарыштық тәртіппен байланыстырады. Тойбастардағы аспанға, жерге, отқа, суға жасалатын сілтемелер – жай ғана поэтикалық безендіру емес, олар ғұрыпты ғарыштық контекстке орналастыратын мифопоэтикалық формулалар. Осылайша, жыршы тойбастарды айтқан сәтте ол жай ғана тойды бастап отырған жоқ – ол ғарыштық hierogamos-ты жаңғыртып, адамдар некесін Тәңірі мен Жер-Ананың мәңгілік қасиетті қосылуының жалғасы ретінде жариялап отыр.

Беташар ғұрпында да Көк Тәңірі мен Жер-Ана мифологемасының іздерін анық байқауға болады. Беташардың мифопоэтикалық мазмұны – жарықтың қараңғыны жеңуі, ашылудың жабылуды алмастыруы – Тәңірінің жарық, аспан күші мен Жер-Ананың қараңғы, жер асты күшінің арасындағы мифологиялық қарсылыққа негізделеді. Жас келіннің бетін ашу – оны жаңа, жарық дүниеге шығару, Тәңірінің жарығына бөлеу. Осы мифологиялық мазмұн беташарды тек ғұрыптық рәсім ретінде ғана емес, ғарыштық жаратылыс актісінің микрокосмдық жаңғыруы ретінде де қарастыруға мүмкіндік береді.

Орхон-Енисей жазба ескерткіштері – түркі халықтарының рухани мәдениетін, мифологиялық дүниетанымын және поэтикалық ойлауын зерттеудің ең маңызды, ең сенімді дереккөздерінің бірі. Бұл ескерткіштер VII–IX ғасырларда тасқа қашалып жазылған, алайда олардың мазмұны одан әлдеқайда ертерек дәуірлердің мифологиялық түсініктерін, космогониялық идеяларын және дүниетанымдық жүйесін сақтап жеткізеді. Ескерткіштердің ішіндегі ең маңыздысы – Күлтегін, Білге қаған және Тоныкөк жазбалары. Дәл осы жазбалардың кіріспе формулаларында, атап айтқанда «Үзе көк тәңрі асра йағыз йер қылынтукда» – «Жоғарыда көк аспан, төменде қоңыр жер жаратылғанда» деген тіркесте – түркі мифологиясының іргелі космогониялық идеясы өзінің ең қысқа, ең нақты және ең поэтикалық тұжырымын тапқан.

Осы формуланы мифопоэтикалық тұрғыдан талдау үшін ең алдымен оның синтаксистік және семантикалық құрылымына назар аудару керек. «Үзе» – «жоғарыда», «асра» – «төменде» деген мағынаны береді. Яғни бірінші сөздің өзінде-ақ ғарыштық вертикаль белгіленеді: жоғары мен төменнің, аспан мен жердің бинарлық қарсылығы. Бұл қарсылық – түркі космогониясының негізгі структуралық принципі. Клод Леви-Стросстың структуралдық антропологиясы бойынша, миф бинарлық қарсылықтар арқылы жұмыс істейді: жоғары – төмен, жарық – қараңғы, ер – әйел, тіршілік – өлім [37]. Орхон жазбаларындағы «жоғарыда көк аспан – төменде қоңыр жер» формуласы дәл осы мифологиялық бинаризмнің ең таза, ең архаикалық тұжырымы болып табылады.

«Көк» сөзінің семантикасы да өте бай мифопоэтикалық мазмұнға ие. Қазіргі түркі тілдерінде «көк» – көгілдір, аспан түсі деген мағынаны береді. Алайда көне түркі мәтіндерінде «көк» сөзі тек түсті ғана емес, сонымен бірге киелілікті, жоғарылықты, рухани күшті де білдіреді. «Көк Тәңірі» – тек «көгілдір аспан» емес, ол «қасиетті, рухани аспан». Осы семантикалық байлық «көк» сөзін тек географиялық немесе физикалық ұғымнан шығарып, оны мифологиялық, сакральды категорияға айналдырады. В. Топоровтың зерттеулері бойынша, архаикалық мәтіндердегі түс атаулары жай ғана визуалды сипаттама емес, олар нақты мифологиялық семантикаға ие: көк – аспанның, рухтың, жоғарғы күштің түсі; қоңыр немесе қара – жердің, материяның, тіршіліктің түсі [2].

«Қоңыр жер» тіркесі де ерекше мифопоэтикалық зерттеуді қажет етеді. «Йағыз» сөзі көне түркі тілінде «қоңыр», «қара-қоңыр», кейде «қара» деген

мағынаны береді. Бұл – жердің түсі, топырақтың түсі, тіршіліктің негізінің түсі. Жер – пассивті, қабылдаушы, ана бастаманың символы. Ол аспанның жарығы мен жылуын қабылдайды, жаңбырын сіңіреді, тіршілікті өзінен туғызады. «Йағыз йер» – «қоңыр жер» тіркесі Жер-Ана мифологемасының ең архаикалық тілдік тұжырымы. Кейінгі қазақ, қырғыз, өзбек халықтарының фольклорында «жер-ана», «қара жер», «жер-су» деген тіркестердің молдығы – осы архаикалық «йағыз йер» формуласының фольклорлық жалғасы, оның кейінгі дәуірлердегі поэтикалық нұсқалары.

«Қылынтукда» – «жаратылғанда» деген сөздің семантикасы да мифопоэтикалық тұрғыдан өте маңызды. «Қыл» – жасау, жарату деген мағынаны береді. Алайда бұл жарату – христиандық немесе исламдық мағынадағы «жоқтан жарату» емес. Түркі мифологиясының космогониясы бойынша, ғарыш бастапқы хаостан немесе бастапқы тұтастықтан жаратылады. Аспан мен жердің бөлінуі – бастапқы тұтастықтың екіге ажырауы. Бұл бөліну – трагедия емес, жаратылыстың шарты: тек бөлінген нәрселер ғана қайта қосыла алады, тек қосылу арқылы ғана тіршілік жалғасады. Осы мифологиялық идея – «бөліну және қосылу» – түркі үйлену ғұрпының ең терең мифологиялық негізі.

Орхон жазбаларының космогониялық формуласының тағы бір маңызды аспектісі – оның ғұрыптық мәтіннің кіріспесінде орналасуы. Күлтегін жазбасы дәл осы «Жоғарыда көк аспан, төменде қоңыр жер жаратылғанда...» формуласынан басталады. Бұл кездейсоқ емес: ғұрыптық және эпикалық мәтіндер өздерінің мазмұнын ғарыштық контекстке орналастыру үшін космогониялық формулалармен басталады. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, мұндай кіріспе формулалар – «мифологиялық уақытқа» оралудың, яғни ғарыш жаратылған алғашқы, қасиетті мезгілге қайту арқылы мәтінге немесе ғұрыпқа рухани күш беру тәсілі [2].

Орхон-Енисей ескерткіштерінің космогониялық мотивтері мен кейінгі дәуірлердің түркі үйлену фольклоры арасындағы байланыс тек тақырыптық немесе образдық деңгейде ғана емес, тілдік-формулалық деңгейде де байқалады. Жар-жар жырларындағы «жер мен көк», «аспан мен жер» тіркестері, тойбастардағы «жоғары мен төмен», «үлкен мен кіші» антитезалары – бәрі де Орхон жазбаларының бинарлық космогониялық жүйесімен тікелей байланысты. Е. Мелетинскийдің фольклор мен мифтің байланысы туралы теориясы бойынша, мифологиялық формулалар мен образдар фольклорлық мәтіндерде өзгерген, дамыған, жаңа мазмұн алған күйде де өздерінің архаикалық мифологиялық семантикасын сақтайды [3].

Орта Азия және жалпы түркі халықтарының дәстүрлі дүниетанымында неке ешқашан тек жеке адамдардың немесе екі отбасының ісі ретінде қарастырылмаған. Ол – бүкіл рудың, бүкіл қоғамның, тіпті бүкіл ғарыштың қатысуын қажет ететін, ғарыштық тәртіпті қалпына келтіретін және рулық тіршіліктің жалғасуын қамтамасыз ететін іргелі акт. Бұл тұжырымды түсіну үшін ең алдымен түркі халықтарының «космос» ұғымын қалай қарастырғанын, олар үшін «тәртіп» пен «хаос» арасындағы шекараның қандай

мазмұнға ие болғанын зерттеу қажет. Көне түркі дүниетанымында ғарыш – тұрақты, мәңгі берілген нәрсе емес. Ол – үнемі қолдауды, үнемі жаңартуды, үнемі ғұрыптық іс-әрекеттер арқылы бекітілуді қажет ететін нәзік тепе-теңдік. Бұл тепе-теңдік бұзылғанда – қуаңшылық, індет, соғыс, ру аяқталуы – хаос орнайды. Ал хаосты жеңіп, космосты қалпына келтірудің негізгі тәсілі – ғұрып, атап айтқанда некелік ғұрып.

Мирча Элиаде өзінің «Мифы о вечном возвращении» атты іргелі еңбегінде архаикалық адамның уақытты циклдік тұрғыдан қабылдайтынын, яғни оның үшін тарих сызықтық емес, циклдік сипатқа ие екенін дәлелдеді [38]. Архаикалық адам үшін уақыт – алғашқы, қасиетті жаратылыс актісінен басталатын және ғұрыптар арқылы үнемі сол алғашқы актіге оралатын циклдік ағым. Ғұрыпты орындау – «мифологиялық уақытқа» оралу, яғни ғарыш жаратылған алғашқы, ең қасиетті мезгілді қайта жандыру. Осы концепция түркі үйлену ғұрпына толық қолданылады: той өткізу арқылы қоғам ғарыш жаратылған алғашқы мезгілге оралады, Тәңірі мен Жер-Ананың алғашқы қасиетті қосылуын қайталайды, сол арқылы ғарыштық тәртіпті жаңартады, тіршіліктің берекесін жаңғыртады.

Рулық космосты жалғастыру идеясы түркі үйлену ғұрпының тағы бір іргелі мифопоэтикалық өзегін құрайды. Ру – тек биологиялық немесе әлеуметтік бірлік емес, ол – мифологиялық тұрғыдан бір тотемдік арғы атадан тараған, ортақ рухани тағдыры бар, бір-бірімен ата-баба рухтары арқылы байланысқан рухани қауымдастық. Осы рухани қауымдастықтың жалғасуы – рудың ең басты міндеті, ата-бабалар алдындағы ең қасиетті парызы. Неке – осы жалғасуды қамтамасыз ететін негізгі механизм. Сондықтан үйлену ғұрпы тек жаңа жұпты емес, бүкіл ру тізбегін қамтиды: ата-баба рухтарының батасы, тіршілердің куәлігі және болашақ ұрпақтардың алдындағы жауапкершілік – бәрі де бір ғұрыптық кеңістікте біріктіріледі.

Қазақтың үйлену дәстүрінде рулық космосты жалғастыру идеясы жеті атаға дейін туысқандар арасында некені тыйым салу – экзогамия принципімен тікелей байланысты. Жеті ата – мифологиялық тұрғыдан адамның рулық тамырын, ата-баба тізбегімен байланысын анықтайтын рухани өлшем. Жеті атаның ішінде некеге тұру – рулық космосты бұзу, ата-баба рухтарын ренжіту, тіршіліктің тәртібін бұзу деп есептелді. Ал жеті атадан тыс некеге тұру – екі рудың, екі рухани тізбектің қосылуы, жаңа мифологиялық байланыстың орнауы, рулық космостың кеңеюі. Осылайша, экзогамия принципі – тек биологиялық немесе әлеуметтік ереже емес, ол рулық космосты жаңартудың, оны кеңейтудің мифологиялық механизмі.

Қалың мал институты да осы мифологиялық контексте жаңаша мағынаға ие болады. Қалың мал – тек экономикалық операция немесе «қыздың бағасы» емес. Мифопоэтикалық тұрғыдан ол – екі рудың арасындағы рухани алмасу, рулық энергиялардың теңесуі. Қалыңдық бір рудың рухани күшін, оның ата-баба байланыстарын және тіршілік энергиясын екінші руға алып келеді. Қалың мал – бұл рухани алмасудың материалдық эквиваленті, оны жасамай тұрып неке рухани тұрғыдан аяқталмаған деп есептелді.

Сыңсу жырының мифопоэтикалық мазмұны да осы рулық космосты жалғастыру идеясымен тікелей байланысты. Сыңсу – қыздың ата-анасынан, туған жерінен, өз руының рухани кеңістігінен қоштасу жыры. Ол тек эмоциялық жоқтау ғана емес, ол рулық байланыстардың ғұрыптық үзілуінің, бір рулық космостан екіншісіне өтудің мифопоэтикалық жариялануы. Сыңсудағы жер-суға, ата-баба рухтарына, туған жердің тауы мен өзеніне арналған үндеулер – қыздың өзін тәрбиелеп өсірген рулық космоспен қоштасуы, сол космостың рухтарынан рұқсат алуы. Осылайша, сыңсу – жай ғана жоқтау емес, ол рулық космостардың арасындағы ғұрыптық шекараны кесіп өтудің рухани дайындығы.

Жар-жар жырындағы диалогтық форма да ғарыштық тәртіпті қалпына келтіру идеясымен тікелей байланысты. Жар-жарда қыз жағы мен күйеу жағы кезектесіп жырлайды – бұл диалог тек поэтикалық форма ғана емес, ол екі рулық космостың тілдесуі, олардың бір-бірін тануы және қабылдауы. Диалог арқылы екі ру бір-бірінің рухани кеңістігімен, ата-баба байланыстарымен, мифологиялық тарихымен танысады. Бұл тану – некенің мифологиялық негізін қалайды: тек бір-бірін рухани тұрғыдан таныған рулар ғана шынайы мифологиялық байланысқа, шынайы рулық космостардың бірігуіне қол жеткізе алады.

Беташар ғұрпы некенің ғарыштық тәртіпті қалпына келтіру функциясының ең толық, ең айқын мифопоэтикалық көрінісі болып табылады. Беташарда жас келін жаңа рулық космоспен – күйеудің отбасымен, руымен, ата-баба рухтарымен – ресми танысады. Бетті ашу – жаңа рулық кеңістікке кіру, сол кеңістіктің рухани күштерімен байланыс орнату. Беташар жырында айтылатын адамдардың аты-жөні, олардың рулық байланыстары, ата-баба тізбегі – бәрі де жас келінге жаңа рулық космосты таныстыру, оны сол космостың бөлшегіне айналдыру үдерісі.

Экзогамия – өз руынан тыс некеге тұру принципі – түркі және жалпы Орта Азия халықтарының дәстүрлі қоғамдық құрылымының іргетасы. Алайда бұл принципті тек әлеуметтік немесе биологиялық ереже ретінде қарастыру оның шынайы мәнін жеткіліксіз ашады. Экзогамияның түп тамыры – мифологиялық дүниетанымда, рулық космос туралы архаикалық түсініктерде, тотемдік наным-сенімдерде және ата-баба рухтарымен байланыс туралы іргелі мифологиялық идеяларда жатыр.

Рулық космос ұғымын түсіну үшін ең алдымен түркі халықтарының ру туралы мифологиялық түсінігіне жүгіну қажет. Ру – тек биологиялық немесе генеалогиялық бірлік емес. Мифологиялық тұрғыдан ру – ортақ тотемдік арғы атадан тараған, ортақ рухани тағдыры бар, ортақ ата-баба рухтарымен байланысқан рухани-космостық бірлік. Осы бірліктің кеңістіктік-рухани өлшемі – рулық космос. Рулық космос – рудың тіршілік ететін жерін, ата-баба рухтарының мекенін, тотемдік символдарды, рулық жырлар мен аңыздарды, рулық ғұрыптар мен дәстүрлерді қамтитын тұтас рухани кеңістік. Бұл кеңістік – тек географиялық мекен емес, ол сонымен бірге рухани, мифологиялық

реалдылық: рудың барлық тіршілік иелері, өлгендері де, тірілері де, әлі тұмағандары да осы кеңістікте бір-бірімен рухани байланыста болады.

Клод Леви-Стросс өзінің «Элементарные структуры родства» атты іргелі еңбегінде экзогамияның іргелі мифологиялық логикасын ашты [32]. Оның тұжырымдамасы бойынша, экзогамия – адамзат мәдениетінің табиғаттан бөлінуінің ең маңызды символдық белгісі. Жануарлар дүниесінде туыстар арасындағы жыныстық қатынасқа шектеу жоқ; адам қоғамы осы шектеуді енгізу арқылы «табиғи» дүниеден «мәдени» дүниеге өтеді. Түркі мифологиясының контекстінде экзогамия одан да тереңірек мифологиялық мазмұнға ие: ол тек «табиғат пен мәдениет» арасындағы шекараны ғана емес, рулық космостардың арасындағы рухани алмасудың, ғарыштық тепе-теңдіктің механизмін де білдіреді.

Қазақтың «жеті ата» принципі экзогамияның мифологиялық мазмұнын ең толық тұжырымдайтын дәстүрлі институт болып табылады. Жеті ата – тек генеалогиялық есеп емес, ол рудың рухани тереңдігін, ата-баба рухтарымен байланыстың мифологиялық өлшемін анықтайтын жүйе. Жеті буын – мифологиялық тұрғыдан адамның рухани жадының шегі: одан арғы ата-бабалар рухани тұрғыдан «алыс» болады, олармен тікелей мифологиялық байланыс әлсірейді. Жеті атаның ішінде неке тыйым салынуы – бір рухани кеңістіктің мүшелері өзара дөңгеленіп қалмауы керек деген мифологиялық принциптің ғұрыптық тұжырымы.

Тотемизм экзогамияның мифологиялық негіздерін түсінуде ерекше маңызды рөл атқарады. Көне түркі тайпаларының кейбірі белгілі жануарларды – қасқыр, бүркіт, жылқы – өздерінің тотемдік арғы аталары деп санады. Осы тотемдік сенімнің экзогамиямен байланысы тікелей: бір тотемнің, яғни бір рухани арғы атаның ұрпақтары арасында неке болмауы керек, өйткені олар мифологиялық тұрғыдан бір тұқымнан, бір рухани бастаудан тараған. Керісінше, әртүрлі тотемдердің ұрпақтары некеге тұрғанда – екі тотемдік күш, екі рухани тізбек, екі мифологиялық бастау бір жаңа тіршілікте синтезделеді.

Өзбек, қырғыз және түрікмен халықтарының экзогамиялық дәстүрлерінде де осы мифологиялық принциптің іздерін айқын байқауға болады. Қырғыздарда «жети ата» принципімен ұқсас «жети муун» – «жеті буын» дәстүрі бар. Өзбек халқының дәстүрінде ру мен тайпа шекаралары некені реттейтін негізгі мифологиялық шекаралар ретінде қарастырылады. Түрікмен халқының тайпалық жүйесінде де ру ішіндегі неке – мифологиялық тұрғыдан қолайсыз, оны болдырмаудың нақты ғұрыптық механизмдері бар. Бұл параллелдер – экзогамияның мифологиялық негіздерінің жалпытүркілік, тіпті жалпыортаазиялық сипатын дәлелдейді.

Экзогамияның мифологиялық мазмұны түркі үйлену жырларында да айқын сақталған. Жар-жар жырындағы «жат жерге», «бөтен елге» кету мотиві – тек географиялық алыстықтың поэтикалық бейнесі ғана емес, ол рулық космостардың арасындағы мифологиялық шекараны кесіп өтудің, бөтен рухани кеңістікке кірудің ғұрыптық жариялануы. «Жат жер» – географиялық

мекен емес, ол бөтен рулық космос, бөтен рухани тізбектердің, бөтен ата-баба рухтарының кеңістігі.

Орта Азия және түркі халықтарының үйлену ғұрпының мифопоэтикалық жүйесінде заттық дүние мен рухани дүние арасындағы шекара өте жұқа. Күнделікті тіршіліктің қарапайым элементтері – үйдің бөлшектері, от, су, ағаш – мифологиялық санада тек физикалық нысандар емес, олар рухани реалдылықтың белгілері, ғарыштық күштердің тіршілік кеңістігіндегі нүктелері, адам мен мифологиялық әлемнің арасындағы байланыс орындары.

Шымылдық – түркі үйлену ғұрпының ең маңызды, ең мифологиялық тұрғыдан бай символдарының бірі. Ол тек жас жұбайлардың жатын орнын бөліп тұратын мата емес, мифопоэтикалық тұрғыдан ол – екі дүниенің арасындағы шекара, бұрынғы болмыс пен жаңа болмыстың арасындағы рухани пердесі, ашылмаған реалдылықтың символы. Шымылдықтың ішіндегі кеңістік – сакральды, мифологиялық тұрғыдан ең қасиетті орын: мұнда екі жаңа тіршілік иесінің алғашқы рухани байланысы орнайды, жаңа рулық тізбектің алғашқы буыны жасалады. Шымылдықтың түс символикасы да мифопоэтикалық тұрғыдан мәнді. Орта Азия халықтарының дәстүрінде шымылдық көбінесе қызыл түсте болады. Қызыл – тіршіліктің, қанның, өмір күшінің, рухани энергияның түсі. Ол сонымен бірге – қорғаушы түс: зұлым рухтар мен жаман күштерден қорғайтын символдық қалқан.

Отау – жас жұбайлардың алғашқы үйі – түркі үйлену ғұрпының ең маңызды мифопоэтикалық символдарының бірі. Үй – тек тұрғын орын емес, ол – ғарыштың кішірейтілген моделі, микрокосм. Киіз үйдің дөңгелек пішіні аспанды символдайды, оның уықтары күн сәулелерін бейнелейді, шаңырақ – ғарыштық осьтің, *axis mundi*нің жоғарғы нүктесі. Осы ғарыштық модель бойынша жасалған отау – жаңа ғарыштың, жаңа микрокосмның жаратылуы. Жас жұбайлар үшін отауды тігу – жаңа дүниенің жаратылуымен, Тәңірі мен Жер-Ананың алғашқы қасиетті актісінің адами деңгейде жаңғыруымен теңестіріледі. Отаудың есігі шығысқа – күн шығысына – қаратылады: бұл жаңа тіршіліктің, жаңа бастаудың, жаңа мүмкіндіктің символы.

Босаға – үйлену ғұрпындағы ең маңызды шекаралық символдардың бірі. Мифологиялық тұрғыдан босаға – ішкі мен сыртқының, таныс пен бейтаныстың, қорғалған мен қауіпті кеңістіктің арасындағы шекара. Ол тек архитектуралық элемент емес, ол – екі мифологиялық реалдылықтың түйісетін нүктесі, рухани күштердің шоғырланған орны. Орта Азия халықтарының мифологиялық дүниетанымында босаға – аса қасиетті, аса қауіпті орын: мұнда үй рухтары мен сыртқы рухтардың арасындағы мифологиялық шайқас жүреді. Жас келіннің босағаны аттау ғұрпы – түркі үйлену дәстүрінің барлығында кездесетін, бірақ мазмұны өте терең мифопоэтикалық акт. Босағаны аттау – жай ғана үйге кіру емес, ол бір рухани кеңістіктен екіншісіне өту, жаңа рулық космостың шекарасын ресми кесіп өту.

От – Орта Азия халықтарының үйлену ғұрпындағы ең көне, ең мифологиялық тұрғыдан бай символдардың бірі. Оттың мифологиялық

семантикасы өте көп қабатты: ол бір мезгілде тіршіліктің, отбасының, тазалықтың, қорғаныстың және ата-баба рухтарымен байланыстың символы. От – жай ғана физикалық құбылыс емес, ол – тіршілік күшінің, рухани энергияның материалдық көрінісі. Түркі халықтарының мифологиялық санасында от жанды, сезімтал болмыс ретінде қарастырылды. Қазақтың беташар ғұрпында жас келіннің ошаққа бас иіп, отқа май құюы – жаңа отбасының от рухымен байланыс орнатуының, ата-баба рухтарынан бата алуының мифопоэтикалық актісі. Май құю – от рухын тамақтандыру, оны жаңа отбасының тіршілігіне белсенді қатысуға шақыру. Қырғыздардың үйлену дәстүрінде жас жұбайлар от жағып, оны үш рет айналады. Үш рет айналу – мифологиялық тұрғыдан ғарыштық циклді, тіршіліктің үш кезеңін – өткен, бүгін, болашақ – белгілейтін рухани акт.

Су – от сияқты – Орта Азия халықтарының үйлену ғұрпындағы іргелі мифологиялық символдардың бірі. Судың мифологиялық семантикасы отқа қарама-қарсы, бірақ бірін-бірі толықтырушы мазмұнға ие. Егер от – белсенді, ерлік, рухани күш болса, су – пассивті, аналық, тазартушы күш. Су – тіршіліктің бастауы, жаңаруының символы, рухани тазалықтың кепілі. Үйлену ғұрпындағы сумен байланысты рәсімдердің бірнеше мифопоэтикалық деңгейі бар: жас жұбайларды сумен шашу – тазарту және бата беру ғұрпы; жас келіннің алғаш рет судан су алу ғұрпы – жаңа рулық кеңістіктің су рухымен байланыс орнатуы; бұлақ немесе өзен жағасында жасалатын арнайы ғұрыптар – су рухтарына сыйлық тастау.

Өмір ағашы – Дүниежүзілік ағаш немесе Байтерек – Орта Азия және жалпы түркі халықтарының мифологиялық дүниетанымындағы ең іргелі, ең кең таралған космогониялық символдардың бірі. Ол – ғарыштық осьтің, axis mundi-нің ең айқын материалдық бейнесі: Өмір ағашының тамыры жер астына – өлілер дүниесіне, діңі жер бетіне – тіршілер дүниесіне, ұшы аспанға – Тәңірі патшалығына жетеді. Осылайша, Өмір ағашы үш ғарыштық деңгейді бір тұтастыққа жалғайды, ғарыштық тепе-теңдікті символдайды. Топоровтың зерттеулері бойынша, Дүниежүзілік ағаш мотиві – адамзаттың ең архаикалық мифологиялық символдарының бірі, оның іздері Азиядан Американың байырғы мәдениеттеріне дейін таралған [2]. Жар-жар жырларындағы биік ағаш, гүлдеген бақ, жемісті ағаш образдары – жай ғана пейзаждық безендіру емес, олар Өмір ағашы мифологемасының поэтикалық жаңғыруы.

Тотемизм – адамзаттың ең архаикалық дүниетанымдық жүйелерінің бірі. Ол белгілі бір адам қауымдастығының – рудың, тайпаның, кланның – нақты жануармен, өсімдікпен немесе табиғат құбылысымен рухани туыстық байланысы бар деген іргелі мифологиялық сенімге негізделеді. Тотем – рудың арғы атасы, қорғаушысы, рухани кіндігі. Оның образы рудың барлық тіршілік іс-әрекеттерінде, ғұрыптарында, жырларында, безендіру өнерінде және дүниетанымында іздерін қалдырады.

Көк бөрі – түркі халықтарының ең архаикалық, ең кең таралған және мифологиялық тұрғыдан ең маңызды тотемдік символдарының бірі. Орхон-Енисей жазба ескерткіштерінде, көне түркі эпостарында және кейінгі

дәуірлердің фольклорлық мәтіндерінде бөрі – тек жыртқыш жануар ғана емес, ол – түркілердің мифологиялық арғы атасы, рухани қорғаушысы, жеңімпаздық пен батырлықтың символы. «Көк бөрі» тіркесіндегі «көк» сөзі – тек түсті емес, сонымен бірге киелілікті, аспандық шығу тегін де білдіреді. Яғни Көк бөрі – тек жерлік жануар емес, ол аспандық, рухани табиғаты бар, Тәңірімен байланысты мифологиялық болмыс.

Көне түркі мифологиясындағы бөрі туралы аңыздардың ең маңыздысы – Ашина тайпасының шығу тегі туралы аңыз. Бұл аңыз бойынша, түркілердің арғы бабасы бөрінің ұрпағы немесе бөрімен одақтасқан адам болған. Бөрі символикасы үйлену фольклорының жырлық мәтіндерінде де іздерін қалдырған: батыр жігіт – бөрі сияқты батыл, бөрі сияқты табанды, бөрі сияқты өз ізін білетін.

Жылқы – Орта Азия халықтарының дүниетанымындағы ең сакральды жануарлардың бірі. Оның мифологиялық семантикасы өте көп қабатты: жылқы бір мезгілде күннің, жылдамдықтың, еркіндіктің, батырлықтың, рухтар әлемімен байланыстың және тіршіліктің символы. Көне түркі мифологиясында жылқы – тек тіршілік иесі немесе еңбек құралы емес, ол – адамның рухани серігі, оның жан дүниесімен тікелей байланысты мифологиялық болмыс. Жылқының күнмен байланысы түркі мифологиясында ерекше маңызды орын алады: күн – ғарыштағы алтын жылқы, оның сәулелері – жылқының жалы. Осы мифологиялық параллелизм жылқыға аспандық, рухани шығу тегін береді. Қалың малдың негізін жылқы құрайды – бұл тек экономикалық шарт емес, ол рухани алмасудың, тотемдік күштердің берілуінің мифологиялық механизмі.

Қаз және аққу – Орта Азия халықтарының үйлену фольклорындағы ең маңызды құс тотемдері. Егер бөрі – ерлік пен қорғаныстың, жылқы – күш пен жылдамдықтың символы болса, қаз бен аққу – сұлулықтың, тазалықтың, адалдықтың, рухтар әлемімен байланыстың символы. Бұл екі құстың тотемдік мәні ең алдымен олардың табиғи қасиеттерімен байланысты: олар суда да, жерде де, ауада да еркін тіршілік ете алады – яғни үш ғарыштық деңгейдің барлығымен байланысты болмыстар. Осы үш элементпен байланыс оларға медиатор – жер мен аспан, тіршілер мен рухтар арасындағы делдал – мәртебесін береді. Сыңсу жырларында қалыңдық жиі аққумен теңестіріледі: ол аққудай ақ, аққудай таза, аққудай биік ұшатын. Жар-жар жырларындағы «қаз болып ұшамын», «қаздай сызып барамын» тіркестері – қалыңдықтың бір рулық космостан екіншісіне өтуін тотемдік құс образы арқылы мифологиялық тұрғыдан тұжырымдайтын поэтикалық формулалар.

Ағаш тотемі – Орта Азия халықтарының мифологиялық дүниетанымындағы ең іргелі, ең көне символдардың бірі. Ағаш тотемінің мифологиялық семантикасы Өмір ағашы мифологемасымен тікелей байланысты, бірақ тотемдік аспектіде ол жалпы ғарыштық символдан нақты рулық мифологиялық болмысқа айналады. Яғни тотемдік ағаш – жай ғана Өмір ағашының жалпы образы емес, ол нақты рудың рухани арғы атасы, нақты рулық космостың рухани ошағы, нақты ата-баба рухтарының мекені. Ағаштың

тамыры – ата-бабалар, діңі – бүгінгі тіршілер, бұтақтары – болашақ ұрпақтар деген мифологиялық паралелизм – ағаш образының үйлену жырларындағы орталық мифопоэтикалық идеясы.

Түркі үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесінде кейбір мотивтер бар – олар жай ғана поэтикалық образ немесе тұрмыстық сипаттама ретінде қабылданғанымен, шын мәнінде олардың астарында өте терең архаикалық мифологиялық мазмұн жатыр. «Жат жұрт», «құрық» және «үзілген байланыс» мотивтері – дәл осындай, сыртқы қарапайымдылығының артында бай мифологиялық семантиканы жасырған символдық кешен. Бұл үш мотив бір-бірімен тығыз байланысты, олар бірлігінде қыздың бір рулық космостан екіншісіне өтуінің мифологиялық картасын жасайды.

«Жат жұрт» мотиві түркі үйлену фольклорының, атап айтқанда сыңсу мен жар-жар жырларының ең жиі кездесетін, ең эмоциялық күшті образдарының бірі. «Жат жұрт» – сөзбе-сөз аударғанда «бөтен жер», «бейтаныс ел» деген мағынаны береді. Алайда бұл тіркестің мифологиялық мазмұны осы қарапайым аудармадан әлдеқайда тереңірек. Мифопоэтикалық тұрғыдан «жат жұрт» – тек географиялық алыстық немесе бейтаныс мекен емес, ол бөтен рулық космос, бөтен рухани кеңістік, бөтен ата-баба рухтарының аймағы. Түркі мифологиясында «өз» – рулық космостың ішкі кеңістігі, ата-баба рухтарының қорғауымен, тотемдік күштің аясымен, рулық берекемен толы орын. «Жат жұрт» – мұның керісінші: мифологиялық тұрғыдан белгісіз, рухани тұрғыдан игерілмеген, бөтен ата-баба рухтары мекендейтін кеңістік. Жар-жарда «жат жұрт» – тек қалыңдықтың жоқтауының нысаны ғана емес, ол сонымен бірге жаңа мифологиялық мүмкіндіктің, жаңа рухани байланыстардың, жаңа берекенің кеңістігі.

«Құрық» мотиві түркі үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесінде «жат жұрт» мотивімен тығыз байланысты, бірақ өзіндік ерекше мифологиялық семантикаға ие. Құрық – ұзын сапқа байланған ілмекті таяқ, жылқы немесе мал ұстауға арналған дәстүрлі түркі құралы. Алайда мифопоэтикалық тұрғыдан «құрық» – тек тұрмыстық зат емес, ол байланыстың, ұстаудың, алып кетудің, бір кеңістіктен екіншісіне өткізудің символы. «Құрық» мотивінің ең архаикалық мифологиялық тегі – шамандық дүниетанымда жатыр. Шаман өз ғұрыптарында рухтарды ұстайтын, оларды бір дүниеден екіншісіне апаратын арнайы рухани «құралдарды» – таяқ, дабыл, арнайы жіп – пайдаланды [40]. «Құрық» осы шамандық «ұстау» және «байланыстыру» идеясының кейінгі фольклорлық жаңғыруы ретінде де қарастырылуы мүмкін.

«Үзілген байланыс» мотиві түркі үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесіндегі ең трагедиялық, ең эмоциялық күшті, бірақ сол мезгілде мифологиялық тұрғыдан ең маңызды мотивтердің бірі. Мифопоэтикалық тұрғыдан «үзілген байланыс» – рулық рухани тізбектің бір буынының ажырауы, ата-баба рухтарымен тікелей мифологиялық байланыстың үзілуі, тотемдік күштің берілген қорғаудан шығу актісі. Осы үзілу – мифологиялық тұрғыдан қажетті, бірақ сол мезгілде рухани тұрғыдан

ауыр, дайындықты және ресми ғұрыптық рәсімдеуді талап ететін акт. «Үзілген байланыс» мотивінің мифтік тегі – өлім ғұрпымен байланысты. Орта Азия халықтарының мифологиялық дүниетанымында өлген адамның рухы белгілі бір уақытқа дейін тіршілер дүниесімен байланысын сақтайды. Бірақ бұл байланыс ресми ғұрыптармен – жерлеу, еске алу, ас беру – кезең-кезеңмен үзіледі. Дәл осындай кезеңді үзілу үйлену ғұрпындағы қыздың туған руынан ажырауында да байқалады.

Осылайша, «жат жұрт», «құрық» және «үзілген байланыс» мотивтері – түркі үйлену фольклорының бір-бірімен органикалық байланысқан мифопоэтикалық кешені. Олардың мифтік тегі – архаикалық экзогамиялық дүниетанымда, шамандық «байлау» және «өткізу» семантикасында, «өлім мен қайта туу» архетипінде және рулық космостың мифологиялық жүйесінде жатыр. Бұл мотивтер бір-бірін толықтыра отырып, қыздың бір рулық космостан екіншісіне өтуінің тұтас мифопоэтикалық картасын жасайды: «жат жұрт» – өту кеңістігін анықтайды, «құрық» – өту механизмін символдайды, «үзілген байланыс» – өтудің рухани бағасын, оның мифологиялық маңызын жариялайды.

Түркі үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесін зерттегенде, жырлық мәтіндердің ең архаикалық, ең тұрақты элементтері – *поэтикалық формулалар* екені айқындалады. Формула – тек поэтикалық безендіру немесе ырғақтық қажеттіліктен туған тіркес емес. Мифопоэтикалық тұрғыдан формула – ғасырлар бойы тұрақталған, өзгертілмей буыннан буынға жеткізілген, өзінің архаикалық мифологиялық семантикасын сақтаған сакральды тіл бірлігі. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, архаикалық поэтикалық формулалар – «мифологиялық уақыттың» тілдік іздері: олар айтылған сәтте мифологиялық реалдылықты жандырады, ғұрыптық кеңістікті сакральды мәнге толтырады, мәтінді ғарыштық тәртіппен байланыстырады [2].

«Есіктің алды...» *формуласы* – түркі үйлену жырларының, атап айтқанда сыңсу мен жар-жардың ең жиі кездесетін, ең тұрақты формулаларының бірі. Бұл формула толық нұсқасында «Есіктің алды – екі қарағай», «Есіктің алды – тас болсын», «Есіктің алды – ырғай жиде» және т.б. түрлерінде кездеседі. Мифопоэтикалық тұрғыдан «есіктің алды» тіркесі – ғаламат терең мифологиялық семантикаға ие шекаралық кеңістіктің поэтикалық формуласы. Есік – мифологиялық дүниетанымда ең маңызды шекаралық нысандардың бірі. Алайда «есіктің алды» – есіктің өзі де емес, үйдің іші де емес. Ол – шекараның дәл алдындағы кеңістік, яғни мифологиялық тұрғыдан ең белгісіз, ең лиминальды, ең рухани тұрғыдан маңызды орын. «Есіктің алды – екі қарағай» тіркесіндегі қарағай – кездейсоқ таңдалған ағаш емес. Қарағай – түркі мифологиясында мәңгілік тіршіліктің, өлмейтін рухани күштің символы: ол қыста да жасыл болады, ызғарда да солмайды. Есіктің алдындағы екі қарағай – мифологиялық тұрғыдан шекаралық кеңістіктің рухани қорғаушылары.

«Үркерден қашқан жұлдыздай» формуласы – түркі үйлену фольклорының ең поэтикалық күшті, ең мифологиялық тұрғыдан бай формулаларының бірі. Үркер – Плеяда жұлдыздар шоғыры, түркі халықтарының мифологиялық дүниетанымында ерекше сакральды мәнге ие аспандық объект. «Үркерден қашқан жұлдыз» – Плеяда шоғырынан бөлініп, жалғыз қалған жұлдыз. Осы образдың мифологиялық семантикасы – тұтастықтан бөліну, жалғыздық, рухани ажырасу – қыздың туған руынан бөлінуінің ең дәл, ең терең поэтикалық тұжырымы болып табылады. Плеяда жұлдыздар шоғыры – жеті жұлдыздан тұратын, аспанда өте айқын көрінетін жұлдыз тобы.

Түркі халықтарының мифологиялық санасында жеті сан – ерекше сакральды мән иесі: жеті ата, жеті қат аспан, жеті күн. Осы себептен Үркер – тек жұлдыздар шоғыры ғана емес, ол рулық тұтастықтың, байланыстың, ортақ тағдырдың аспандық символы. «Үркерден қашқан жұлдыздай» формуласы – тек поэтикалық метафора емес, ол қыздың рухани трансформациясын ғарыштық тәртіппен, аспандық циклмен байланыстыратын мифопоэтикалық формула.

«Қара суды жағалай қаз барады» формуласы – түркі үйлену фольклорының ең архаикалық, ең мифологиялық тұрғыдан бай формулаларының бірі. Бұл формулада үш мифологиялық элемент бір мезгілде жинақталған: қара су, жағалау кеңістігі және қаз тотемі. «Қара» сөзінің мифологиялық семантикасы түркі тілдерінде өте бай: ол тек «қара түсті» ғана емес, сонымен бірге «үлкен», «қуатты», «терең», «киелі» деген мағыналарды да береді. «Қара су» – демек «үлкен су», «терең су», «киелі су» деген мифологиялық семантикаға ие. Жағалау – судың да, жердің де бірдей бөлігі: ол мифологиялық тұрғыдан екі элементтің – жерлік және сулық дүниелердің – арасындағы шекаралық аймақ.

Осы үш элементтің – қара су, жағалай, қаз – бірлігінде формуланың архаикалық мифологиялық негізі толық ашылады. Бұл – медиатордың шекаралық кеңістіктегі қозғалысының, яғни бір мифологиялық реалдылықтан екіншісіне өтудің ең нақты, ең поэтикалық тұжырымы.

Осылайша, «Есіктің алды...», «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Қара суды жағалай қаз барады» формулаларының архаикалық негізі – лиминальды кеңістік мифологиясында, тотемдік дүниетанымда, аспандық символикада және шекаралық кеңістіктің архаикалық мифологиялық концепциясында жатыр.

Олардың архаикалық семантикасын ашу – түркі үйлену фольклорының тілінде жасырынған ең терең мифологиялық қабаттарды, оның ғасырлар бойы сақталған рухани мазмұнын анықтауға мүмкіндік береді.

Осы формулалардың нақты мәтіндік материалы зерттеу жинағындағы сыңсу мәтіндерінен анықталды. «Есіктің алды» формуласының 5 нұсқасы жүйелі кесте түрінде:

Кесте 1. «Есіктің алды» формуласының 5 нұсқасы және олардың мифопоэтикалық семантикасы

№	Нұсқа	Мәтін	Мифопоэтикалық семантика
1	«Есіктің алды күрке еді-ау»	Сыңсу №1	Уақытша баспана – лиминальды кеңістік
2	«Есіктің алды тал дейді-ау»	Сыңсу №1	Тал – тіршілік символы, ылғал кеңістік
3	«Есіктің алды томаша»	Сыңсу №1	Театрлық кеңістік – бақылаушы көз
4	«Есіктің алды қара жер»	Сыңсу №1	Жер-Ана – «символдық өлімнің» тікелей тіркелуі
5	«Есіктің алды мың шыбық»	Сыңсу №8	Мыңдық – шексіздік, тұрақты өсу символы
6	«Есіктің алды қоғалы»	Сыңсу №8	Қоға – су жағасы, лиминальды аймақ
7	«Есіктің алды жапырақ»	Сыңсу №8	Жапырақ – Өмір ағашының тікелей образы
8	«Есіктің алды қызыл жар»	Сыңсу №23	Қызыл жар – физикалық шекара, жарылу нүктесі
2	«Есіктің алды шие еді-ай»	Сыңсу №23	Шие – жемісті ағаш, тіршілік берекесі
3	«Есіктің алды ошаған»	Сыңсу №22	Ошаған – тікенді өсімдік, қауіпті шекара
11	«Есіктің алды талды ағаш»	Сыңсу №31	Тал + ағаш – Өмір ағашының күшейтілген нұсқасы
5	«Есік алды қараған»	Сыңсу №36	Қараған – дала өсімдігі, туған жер символы

Осы кестеден байқалатыны: тұрақты элемент – «Есіктің алды» – архаикалық шекаралық кеңістіктің, лиминальды нүктенің белгісі. Өзгермелі элемент – не тұратыны – нақты тотемдік немесе мифологиялық мазмұн тасымалдайды. «Тал», «қарағай», «ошаған» – тіршілік символдары; «қара жер» – «символдық өлімнің» тікелей тіркелуі; «қызыл жар» – шекараның физикалық белгісі. Осылайша формуланың өзгермелі элементі тек поэтикалық безендіру ғана емес – ол қыздың психологиялық-мифопоэтикалық күйінің нақты тілдік тұжырымы.

«Үркерден» формуласының нұсқалық жүйесі де нақты мәтіндік дәлелдерді қажет етеді:

Кесте 2. «Үркерден» формуласының 4 нұсқасы және семантикалық айырмашылықтары

№	Нұсқа	Кездесетін мәтін	Семантикалық айырмашылық
1	«Үркерден қашқан жұлдыздай»	Сыңсу №1	Белсенді үркіп қашу – мәжбүрлі, күшті бөліну
2	«Үркерден шыққан жұлдыздай»	Сыңсу №2	Бейтарап шығу – табиғи процесс интонациясы
3	«Үркерден аққан жұлдыздай»	Сыңсу №2, №13	Еріксіз ағу – пассивті, дәрменсіз қозғалыс
4	«Үркермен шыққан жұлдыздай»	Сыңсу №5	Бірге шығу – топтан әлі ажырамаған

«Қашқан / шыққан / аққан / үркермен шыққан» нұсқаларының семантикалық айырмашылығы – бір мифопоэтикалық идеяның – «символдық өлімнің» – үш психологиялық интерпретациясы. «Қашқан» – мәжбүрлі, белсенді бөліну; «аққан» – еріксіз, пассивті ағу; «үркермен шыққан» – топтан толық ажырамаған аралық күй. Осы семантикалық нюанстар Паррий-Лорд

теориясы бойынша формулалардың тек ырғақтық қажеттіліктен туындамай, нақты мифопоэтикалық мазмұн тасымалдайтынын дәлелдейді.

Орта Азия халықтарының үйлену фольклорын салыстырмалы-тарихи тұрғыдан зерттегенде, аймақтың әртүрлі халықтарының үйлену жырлары арасындағы айқын ортақтық назарды бірден аударады. Қазақтың сыңсуы, қырғыздың кошоғі, өзбектің уог-уогу және түрікменнің жар-жару – бұлар сыртқы қарағанда әртүрлі тілдерде, әртүрлі поэтикалық дәстүрлерде өмір сүретін, бір-бірінен алшақ жанрлар сияқты көрінеді. Алайда терең мифопоэтикалық талдау бұл жанрлардың барлығының астарында бір ортақ архаикалық мифологиялық жүйе жатқанын дәлелдейді. Бұл ортақтық – тек тарихи байланыстың немесе мәдени алмасудың нәтижесі ғана емес, ол жалпытүркілік мифологиялық дүниетанымның, ортақ архаикалық ғұрыптық жүйенің, бір тотемдік және космогониялық ойлаудың іргелі мифопоэтикалық мұрасы.

Қазақтың сыңсуы – қыздың үйлену тойында, ата-ана үйінен шығар алдында айтатын жоқтау-жыры. «Сыңсу» сөзі «сықтау», «жылау», «зарлау» деген мағынаны береді. Бұл жыр міндетті түрде жылаумен, зарлаумен сүйемелденеді – алайда бұл жылау жай ғана эмоциялық реакция емес, ол мифологиялық тұрғыдан міндетті ғұрыптық іс-әрекет. Қырғыздың кошоғі – құрылымы мен мазмұны жағынан сыңсуға өте жақын жанр. «Кошок» сөзі қырғыз тілінде де «жылау», «зарлау» деген мағынаны береді. Кошоктың сыңсудан ең маңызды айырмашылығы – оның өлім жоқтауымен ресми терминологиялық тұрғыдан байланысы: қырғыз мәдениетінде «үйлену» мен «өлімнің» ғұрыптық жоқтауы бір жанрлық ұяда орналасады. Өзбектің уог-уогу – «жар-жар» немесе «йор-йор» – түркі үйлену фольклорының диалогтық жанрының өзбек нұсқасы. Уог-yorda ислам мотивтерінің іздері анағұрлым күшті, бірақ олардың астарындағы архаикалық мифологиялық мазмұн да айқын сақталған. Түрікменнің жар-жару да диалогтық форматта орындалады, бірақ оның ерекшелігі – батырлық эпос мотивтерімен синтезі.

Осы төрт жанрды мифопоэтикалық тұрғыдан салыстырғанда, олардың бірнеше іргелі ортақ мифологиялық негіздері бар екені айқындалады. Ең алдымен, барлық төрт жанрда «өлім мен қайта туу» архетипі орталық мифологиялық тақырып ретінде анықталады. Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, бұл архетип – жалпыадамзаттық мифологиялық схема, алайда оның нақты жүзеге асу тәсілі мен поэтикалық тұжырымы мәдениеттен мәдениетке өзгереді [5]. Екіншіден, барлық төрт жанрда «жат жұрт» мотиві орталық мифологиялық тақырып ретінде кездеседі. Үшіншіден, тотемдік құс образдары – қаз, аққу, сұңқар – барлық төрт жанрда медиатор символы ретінде кездеседі. Төртіншіден, от культі мен отқа табыну мотивтері де барлық төрт жанрда мифопоэтикалық орталық рөл атқарады.

Жанрлардың мифологиялық айырмашылықтары да олардың мәдени мәнін ашады. Қазақ сыңсуының ең маңызды ерекшелігі – оның монологтық сипаты мен жылаудың мифологиялық тұрғыдан міндетті, кодталған сипаты. Қырғыз кошоғінің ең маңызды ерекшелігі – оның ашық өлім семантикасы. Өзбек уог-уогының ең маңызды ерекшелігі – исламдық және исламға дейінгі

мифологиялық дәстүрлердің синкретикалық бірлігі. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, мифологиялық мазмұн жаңа діни немесе мәдени формаларда жасырынып өмір сүруін жалғастыра береді [3]. *Yor-yor* – осы мифологиялық жасырынудың ең айқын Орта Азиялық мысалы. Түрікмен *jağ-jagy*ның ең маңызды ерекшелігі – оның батырлық эпос мотивтерімен синтезі.

Мәдени жалғасым – ғылыми тұрғыдан ең күрделі, ең даулы және ең маңызды мәселелердің бірі. Белгілі бір мәдени форманың ғасырлар бойы өзгермей немесе аз өзгеріспен сақталуы – кездейсоқ емес, ол сол форманың іргелі мифологиялық, рухани немесе әлеуметтік қажеттілікті қанағаттандыратынын дәлелдейді. Түркі үйлену ғұрпы фольклорының жалғасымы – осы мәдени тұрақтылықтың ең айқын, ең мифопоэтикалық тұрғыдан бай үлгісі. VII–IX ғасырлардың Орхон-Енисей жазбаларынан бастап, XIX–XX ғасырлардың этнографиялық жазбаларына дейін, одан қазіргі заманның үйлену тойларына дейін – осы ұзақ тарихи кезең бойы түркі үйлену фольклоры өзінің іргелі мифологиялық мазмұнын, архаикалық образдар жүйесін және ғұрыптық функциясын сақтап келді.

Мәдени жалғасым мәселесін зерттеуде Мелетинскийдің тұжырымдамасы іргелі маңызға ие. Мелетинский мифтің фольклорға, фольклордың кейінгі мәдени формаларға айналу үдерісін зерттей отырып, мифологиялық мазмұнның жаңа формаларда жасырынып өмір сүруін, «демифологизация» мен «ремифологизацияның» мәдени тарихтағы циклдік сипатын дәлелдеді [3]. Оның тұжырымдамасы бойынша, мифологиялық мазмұн ешқашан мүлде жоғалмайды – ол тек жаңа тілдік, поэтикалық, мәдени формаларға ауысады, жаңа контексттерде жаңа мәнге ие болады, бірақ өзінің архаикалық семантикалық өзегін сақтайды. Топоровтың «мифологиялық мәтін» концепциясы да осы жалғасымды түсіндіруде маңызды рөл атқарады: архаикалық мифологиялық мәтін – тек тарихи артефакт ғана емес, ол тіршілік ететін, уақыт бойы жалғасатын, жаңа контексттерде жаңаша жүзеге асатын рухани реалдылық [2].

Түркі үйлену фольклорының ең архаикалық, ең терең қабаты – шаманизм дәуіріне, яғни исламға дейінгі, тіпті Орхон жазбаларына дейінгі кезеңге тиесілі. Бұл қабаттың тікелей жазба деректерде сақталмауы оның жоқтығын білдірмейді – ол фольклорлық мәтіндердің ең архаикалық формулаларында, образдар жүйесінде және ғұрыптық іс-әрекеттерінде жасырын өмір сүреді. Осы ең архаикалық қабаттың негізгі элементтері – бақсы-медиатор бейнесі, тотемдік жануар культтері, анимистік табиғат образдары, от пен су культтері, «өлім мен қайта туу» архетипі – барлығы да шамандық дүниетанымның тікелей мұрасы. «Үзе көк тәңрі асра йағыз йер қылынтукда» формуласының кейінгі жар-жар мен тойбастар жырларындағы ғарыштық образдармен типологиялық байланысы – осы архаикалық мифологиялық қабаттың фольклорда сақталуының ең айқын дәлелі.

VIII–XII ғасырларда Орта Азияда исламның тарауы түркі мәдениетіне терең өзгерістер алып келді. Алайда бұл өзгерістер архаикалық мифологиялық дәстүрді жоймады – олар тек оның жаңа мәдени контекстте жаңаша

тұжырымдалуына себепкер болды. Исламдану кезеңіндегі түркі үйлену фольклорының ең маңызды мифопоэтикалық процесі – синкретизм, яғни исламдық және исламға дейінгі архаикалық мифологиялық элементтердің бірігуі. Г. П. Снесаревтің өзбек халқының исламға дейінгі наным-сенімдерін зерттеген іргелі еңбегінде бұл жасырын сақталудың нақты механизмдері сипатталған [41] ислам уламалары тыйым салған ғұрыптар «халықтық ислам» формасында жалғасты, тотемдік жануарларға деген сенім «киелі хайуандар» туралы исламдық аңыздар түрінде сақталды, шамандық медиация «аулие» – исламдық қасиетті адам – культіне айналды.

XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап Орта Азия халықтарының үйлену фольклорын ғылыми тұрғыдан жинастыру мен зерттеу басталды. Шоқан Уәлиханов, Василий Радлов, Әбубәкір Диваев жинаған мәтіндер – тек этнографиялық деректер ғана емес, олар архаикалық мифологиялық мазмұнның XIX ғасырға дейін қаншалықты толық сақталғанының айқын куәсі. Радловтың жинақтарындағы жар-жар мәтіндерін талдағанда, олардың VII–IX ғасырлардың Орхон жазбаларымен тікелей типологиялық байланысы байқалады: ғарыштық образдар, бинарлық мифологиялық қарсылықтар, тотемдік жануар символикасы – бәрі де архаикалық мифологиялық жүйенің XIX ғасыр фольклорлық мәтіндерінде толық сақталғанын дәлелдейді.

Кеңестік дәуір – XX ғасырдың 11–11-жылдары – түркі үйлену фольклорының жалғасымы үшін ең күрделі, ең қайшылықты кезең болды. Кеңестік идеология «діни» және «ескіліктің қалдығы» деп жарияланған ғұрыптарды жою саясатын жүргізді. Тойдың ауқымы шектелді, кейбір ғұрыптар ресми тұрғыдан тыйым салынды, беташар мен сыңсуды «феодалдық-байлық мәдениеттің» іздері ретінде сипаттайтын идеологиялық пропаганда жүргізілді. Алайда бұл саясат үйлену фольклорының мифологиялық мазмұнын жоя алмады – ол тек оны «жерасты» мәдени өмірге итерді. Кеңестік кезеңде де ауылдарда, отбасылық шеңберде сыңсу айтылды, жар-жар жырланды, беташар өткізілді.

Тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде – 513 жылдан бүгінге дейін – Орта Азия халықтарының үйлену фольклоры жаңа серпін алды. Ұлттық мәдени қайта жаңғыру саясаты аясында жар-жар, беташар, сыңсу, тойбастар жанрлары ресми мәдени кеңістікке оралды, олар ұлттық мәдени мұраның символдарына айналды. Жалғасымның қазіргі заманғы ең маңызды формасы – үйлену фольклорының жаңа медиа кеңістігіне ауысуы. YouTube, Instagram және TikTok платформаларында жар-жар мен беташардың видеожазбалары миллиондаған қаралым жинайды. Мифологиялық форма цифрлық кеңістікке ауысады, алайда оның мазмұны – бөліну мен қосылу, рухани трансформация, рулық байланыс – өзінің адами маңызын сақтайды.

Осы зерттеудің барысында жүргізілген мифопоэтикалық, салыстырмалы-тарихи және архетиптік талдаулар бір іргелі тұжырымға әкеледі: қазіргі қазақ және жалпы түркі үйлену ғұрпы фольклоры – яғни сыңсу, жар-жар, беташар және тойбастар жанрлары – тек дәстүрлі поэзияның немесе халықтық өнердің бір тармағы ғана емес. Олар – көне түркі мифопоэтикалық

жүйесінің тікелей жалғасы, архаикалық дүниетанымның ғасырлар бойы үзілмеген рухани тізбегі. Бұл жалғасымның дәлелі – тек тарихи немесе этнографиялық деректерде ғана емес, жырлардың тілдік формулаларында, образдар жүйесінде, ғұрыптық іс-әрекеттердің мифологиялық логикасында және олардың астарындағы іргелі архетиптік мазмұнда жатыр.

Зерттеу барысында анықталғандай, түркі үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесі бірнеше іргелі негізден тұрады. Олардың ең бірінші және ең маңыздысы – Тәңірілік космогония, яғни Көк Тәңірі мен Жер Ананың қасиетті қосылуы архетипі. Бұл архетип – жай ғана мифологиялық сюжет емес, ол түркі халықтарының некені, отбасын, тіршіліктің жалғасуын ғарыштық тәртіппен органикалық байланыста қарастыратын іргелі дүниетанымдық позицияның поэтикалық тұжырымы. Орхон-Енисей жазбаларындағы «Үзе көк тәңрі асра йағыз йер қылынтукда» формуласынан бастап, қазіргі жар-жар жырларындағы ғарыштық образдарға дейін – осы іргелі архетип өзінің мифологиялық мәнін сақтап келеді.

Екінші іргелі негіз – рулық космос пен экзогамияның мифологиялық жүйесі. Ру – тек биологиялық немесе генеалогиялық бірлік емес, ол ортақ тотемдік арғы атадан тараған, ортақ ата-баба рухтарымен байланысқан рухани-космостық бірлік. Осы рухани бірліктің жалғасуын қамтамасыз ету – үйлену ғұрпының іргелі мифологиялық міндеті. «Жеті ата» принципі, қалың мал институты, экзогамия ережесі – бәрі де осы іргелі мифологиялық жүйенің тұрмыстық-ғұрыптық тұжырымдары.

Үшінші іргелі негіз – мифопоэтикалық символдар жүйесі. Шымылдық, отау, босаға, от, су, Өмір ағашы – бұлар тек тұрмыстық нысандар немесе поэтикалық безендіру элементтері ғана емес. Олардың әрқайсысы – ғарыштық тәртіптің, рулық байланыстың, ата-баба рухтарымен қатынастың нақты материалдық символдары. Тотемдік образдар – Көк бөрі, жылқы, қаз, аққу, ағаш – де осы символдар жүйесінің ажырамас бөлігі. Олар тек поэтикалық метафоралар ғана емес, архаикалық тотемдік наным-сенімнің жырлық мәтінге сіңген тікелей іздері.

Төртінші іргелі негіз – поэтикалық формулалардың архаикалық семантикасы. «Есіктің алды», «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Қара суды жағалай қаз барады» – осы формулалардың мифологиялық тегін зерттеу олардың шекаралық кеңістік мифологиясымен, тотемдік дүниетаныммен және аспандық символикамен тікелей байланысын ашады. Осы формулалардың ғасырлар бойы өзгертілмей сақталуы – мифологиялық реалдылықтың өзгертілмей сақталуының тілдік куәсі.

Архаикалық мифопоэтикалық негіздердің бүгінгі күнге дейін сақталуы – жай ғана мәдени консерватизмнің немесе дәстүрге деген соқыр берілгендіктің нәтижесі емес. Оның терең себептері бар: архаикалық мифопоэтикалық жүйе адамның іргелі экзистенциалдық қажеттіліктерін қанағаттандырады; мифопоэтикалық жүйе қоғамдық интеграция функциясын атқарады; мифопоэтикалық жүйе ұлттық бірегейлікті сақтауда маңызды рөл атқарады; мифопоэтикалық жүйенің экологиялық мәдени функциясы бар – ол

адамды табиғатпен, ғарыштық циклдермен, тіршіліктің мәңгілік ырғағымен органикалық байланыста ұстайды. Юнгтің тұжырымдамасы бойынша, архетиптер – жалпыадамзаттық коллективтік санасыздықтың тұрақты мазмұны, олар кез келген тарихи кезеңде де өздерінің психологиялық күшін сақтайды [8].

Осылайша, осы зерттеуде жеткен тұжырым мынадай: көне түркі мифопоэтикасы – қазіргі үйлену ғұрпы фольклорының тек тарихи фоны немесе генетикалық тамыры ғана емес, ол оның тіршілік ететін рухани субстанциясы. Сыңсу айтылған сәтте, жар-жар жырланған сәтте, беташар өткізілген сәтте – бұл мифологиялық субстанция жандырылады, архаикалық мифологиялық реалдылық бүгінгі тіршілік кеңістігінде қайта туады, Тәңірі мен Жер-Ананың мәңгілік қасиетті қосылуы жаңа жұптың некесінде жаңғырады. Бұл жаңғыру – ғасырлар бойы үзілмеген рухани жалғасымның, мифопоэтикалық жүйенің өміршендігінің және адамзаттың рухани тәжірибесінің ең терең, ең маңызды қабаттарының бүгінгі күнге дейін жеткен тікелей куәсі. Осы куәлікті ғылыми тұрғыдан тану, зерттеу және болашақ ұрпаққа жеткізу – отандық фольклортану, мифология және мәдениеттану ғылымдарының ең маңызды міндеттерінің бірі болып қала береді.

1.2 Орта ғасырлардағы түркі фольклорындағы ортақ типологиялық және поэтикалық негіздер

Орта ғасырлар дәуірінде өмір сүрген түркі халықтарының ауыз әдебиеті мен фольклорлық мұрасы олардың ортақ тарихи және мәдени тамырынан нәр алды. Түркі қағанаттары мен ұлыстары географиялық тұрғыда алшақтатылғанымен, олардың дүниетанымында, мифтік аңыздары мен тұрмыс-салт жырларында көптеген ортақ мотивтер сақталды. Фольклор – халықтың ұжымдық жадының көрінісі болғандықтан, бұл ортақтастықты Б.Н. Путилов атап көрсеткендей, жалаң пассивті қор емес, ұрпақтан ұрпаққа мәтіндер мен образдарды жеткізіп отыратын «белсенді әрекет етуші жүйе» ретінде тарихи-типологиялық әдіспен қарау арқылы ғана толық түсінуге болады [42, б.11]. Академик С. Қасқабасов та түркі халықтарының фольклорын бөлшектемей, тұтас бір кешенді құбылыс ретінде қарастыру қажет екенін баса айтады [31, б.43].

Бұл тарихи-типологиялық ортақтастық, ең әуелі, адамның өмірлік цикліне қатысты үйлену және неке ғұрыптарында айқын көрініс тапқан. Орта ғасырлардағы түркі тайпаларында некелесу жалаң биологиялық құбылыс емес, өте қатаң реттелген әлеуметтік-құқықтық және дипломатиялық институт болған. Көшпелі патриархалдық қоғамның заңдылықтары бойынша, жеті атаға дейін қыз алыспайтын экзогамия дәстүрі қазақ, қырғыз, түрікмен, қарақалпақ, ноғай халықтарында қатаң сақталды. С.Г. Кляшторный мен В.А. Лившицтің зерттеулеріне сүйенсек, Орталық Азиядағы түркі халықтарында ерте орта ғасырлардың өзінде арнайы «некелік келісімшарттар» (брачные контракты) ресми түрде хатқа түскен [26, б.45]. Демек, үйлену ғұрпындағы қалыңмал

төлеу, өзара тарту-таралғы жасау дипломатиялық деңгейге көтерілген. Бұл фольклордағы екі жақтың сөз жарыстыруы мен саудаласуының (мысалы, жар-жардағы диалогтардың) жалаң көркемдік қиял емес, нақты тарихи-құқықтық тәжірибеден туындағанын көрсетеді. Ал қыз алып қашу дәстүрі – осы қатаң экзогамиялық заңдылықтарды сақтау мақсатында пайда болған тарихи сарқыншақ (Дж. Мак-Леннан, Л. Морган зерттеулеріндегідей) ретінде кейіннен фольклорлық театрланған ойын-сауыққа айналды [22, б.13].

Бұл тарихи тамырластықтың ең басты лингво-фольклорлық айғағы ХІ ғасырдағы ұлы ғалым Махмұд Қашқаридың «Диуани лұғат ат-түрк» сөздігінен табылады [43, б.232]. Сөздіктегі «Sab» / «Sov» (Сав) термині жалаң мақал-мәтелді ғана емес, үйлену ісіне қатысқан елшіні, құда түсушіні (савшы, жаушы) білдірген. Түркітанушы Э.Р. Тенишев дәлелдегендей, сөздік материалдары сол кезеңнің өзінде махаббат пен лирикалық сезімді білдіретін «йыр» (yir) деп аталатын арнайы үйлену тойы лирикасының тұтас циклі болғанын айғақтайды. М. Қашқари еңбегіндегі ғашықтардың айырылысуы мен сағынышы туралы бәйіттер («Күйік мені күйдірді, қайғы маған үйілді...») – қазіргі түркі халықтарындағы сыңсу мен қоштасу (кошок) жырларының эмоционалдық-психологиялық негізін қалаған ортағасырлық көне үлгілер болып табылады. Сондай-ақ, тойларда «йирғағу» (әнші, музыкант) сияқты кәсіби орындаушылардың болуы және қыздардың «қызлар қобзашды» (қыздар қобыз тартып жарысты) деген өнері – орта ғасырлардағы үйлену фольклорының жалаң сөз емес, аспаппен сүйемелденген жоғары деңгейдегі синкретті өнер болғанын дәлелдейді.

Дәл осы ортағасырлық кезеңде көне мифологиялық түсініктер мен магиялық әрекеттер бірте-бірте эстетикалық қызметке көшіп, поэтикалық метафораларға айнала бастады. П.Г. Богатырев атап өткендей, фольклорлық мәтіндердегі магиялық формулалар өзінің бастапқы прагматикалық мақсатынан ажырап, эстетикалық талаптарға жауап беретін тұрақты поэтикалық құрылымға ұласады [11, б.117]. Бұл заңдылық үйлену ғұрпындағы символикалық элементтерден (түс пен киім-кешек) айқын байқалады [42, б.45]. Мәселен, қыз ұзату мен беташар рәсімдеріндегі қызыл түс (қызыл көйлек) – әйелдің некеге өтуін, жастық шағының аяқталуын білдірсе; келіннің бас киімі (сәукеле, желек) және әшекейлері (шолпы, құмбау) тазалық пен абыройды бейнелейтін ғұрыптық белгілер. Ал келіннің алдына төселетін «ақ жол» матасы жалаң тұрмыстық зат емес, жаңа өмірге таза кіруді, мерейлі бастауды паш ететін лингвопоэтикалық маркерге айналған.

Орта ғасырлардан бері түркі даласына ислам дінінің кеңінен таралуы бұл ғұрыптарды жойып жіберген жоқ, қайта олардың мазмұнын жаңа идеологиямен толықтырды. Көне түркілік элементтер (отқа табыну, ақ жол) исламдық шарият шарттарымен (неке қию, бата беру) органикалық түрде бірігіп, қазіргі түркі халықтарындағы жаңа сапалық деңгейдегі синкретті үйлену рәсімдерін қалыптастырды.

Орта ғасырлардағы түркі тайпаларының фольклорындағы бұл ортақтастық тек сөз өнерімен шектелмей, А.К. Байбурин дәлелдеген

«кулинарлық код» (тағамдық семиотика) және кеңістіктік символдар арқылы да айқын көрініс табады [24, б.86]. Мәселен, үйлену немесе құдалық дастарханында қой сойып, оның етінің арнайы бөліктерін (қазы, шұжық, бұжы, карта) тарту және міндетті түрде «құйрық-бауыр» жесу дәстүрі – жалаң тамақтану емес, екі әулеттің келісімін бекітетін магиялық-интеграциялық акт болып табылады. Түркі-қазақ дүниетанымында «бауыр» сөзінің жай физиологиялық мүшемен қатар, ең жақын қандас туысты білдіруі тегін емес. Құдалар осы сакралды тағамды бірге жеу арқылы семиотикалық тұрғыдан «жат адамдардан» (чужой) «өз адамдарға» (свой), яғни қандас бауырға айналады. Бұл дипломатиялық рәсімдер кеңістіктік символдармен де толықтырылады: киіз үйдегі ақ отау тігу, құдаларды шығарып салу және келіннің алдына төселетін «ақ жол» (тазалық пен киеліліктің мәңгілік символы) жаңа шаңырақтың ғарыштық-кеңістіктік моделін қалыптастырған [44, б.45-45].

Бұл тарихи-типологиялық ортақтастық үйлену ғұрпының фазалық құрылымындағы поэтикалық мәтіндерден тікелей байқалады. Той қарсаңындағы қыз ұзату рәсімінде айтылатын мұңды қоштасу әндері – бүкіл түркі әлеміне тән ортақ фольклорлық цикл. Қазақтағы «сыңсу», қырғыздардағы «кошок», өзбектердегі «қошиқ» немесе «йиғи» жырлары мазмұны мен формасы жағынан ғана емес, ғұрыптық функциясы (сепарация фазасы) тұрғысынан да бір-біріне өте жақын [45, б.8]. Олардың барлығында келін болып түсуге даярланған қыздың бұрынғы қауіпсіз әлемінен үзіліп, жат жұртқа кетердегі психологиялық көңіл-күйі ортақ поэтикалық мотивтермен (сағыныш, қорқыныш, қимастық) бейнеленеді.

Келін түсіру тойында орындалатын диалогтық жырлар да ортағасырлық бәсеке (айтыс) дәстүрінен бастау алады. Қазақтың «жар-жар» айтысы (қыз бен жігіт тобының алма-кезек өлең қағыстыруы), өзбек пен түрікмендегі «ёр-ёр» жырлары, сондай-ақ өзбек фольклорындағы қыз жеңгелері мен күйеу өкілдерінің бәсекесі түрінде айтылатын «ўлан» (аламан/олан) – барлығы генетикалық тұрғыдан ортақ [28, б.68]. Бұл өлеңдер жалаң ойын-сауық емес, қалыңдықты жаңа ортаға психологиялық дайындау әрі екі руды жарастыру қызметін атқаратын лиминалдық (өтпелі) кезеңнің медиатор-мәтіндері. Академик В.В. Радлов түркі фольклорын саралай келе, қазақтағы «өлең» сөзінің жалпы поэзияны білдіргенімен, оның ішінде арнайы үйлену, тұрмыс-салт жырларына тікелей қатыстылығын дәлелдеген болатын [46, б.88]. Осыған үндес, Алтай түріктерінде де «той өлеңу» (тойда айтылатын өлең), «бурунғы өлең» (ежелгі үйлену жыры) сияқты арнайы атаулардың сақталуы – түркі халықтарының үйлену фольклорының өте бай әрі типологиялық жағынан бір-бірімен тығыз үндес екенін бұлтартпас фактілермен көрсетеді.

Той салтындағы интеграциялық (бірігу) кезеңді заңдастыратын тағы бір ортақ рәсім – беташар. Қазақтың «беташар», қырғыздың «бетин ачуу», өзбектің «юз очиш» (немесе «келин салом») дәстүрлері жаңа түскен келінге қайын жұртын таныстырып, оған отбасылық-иерархиялық этикетті өлеңмен бекітеді. Жыр мәтініндегі келінге ата-енесін, жаңа туыстарын құрметтеуге

шақыру, ибалы болуға үндеу – бүкіл Орталық Азия түркілеріне тән ортақ дидактикалық мотив. Әдетте, бұл жырды арнайы үйренген, тапқыр тілді суырыпсалма ақынның (жыршының) орындауы – оның жалаң ақыл-өсиет емес, көне дәуірлерден бері үзілмей келе жатқан (Оғыз-наме немесе Қорқыт дәстүрінен тамыр тартатын) бата беру мен рухани бағдар сілтеудің жоғары көркем-поэтикалық көрінісі екенін айғақтайды.

Орта ғасырлардағы түркі фольклорындағы бұл ортақ типологиялық және дидактикалық негіздер жалаң тұрмыстық деңгейде қалмай, ұлы эпикалық дәстүрлермен де тығыз сабақтасып жатты. Соның ең айқын үлгісі – бүкіл түркі әлеміне ортақ рухани мұра саналатын «Оғыз-наме» (Оғыз қаған туралы жыр) эпостық циклі. Бұл жәдігер ежелгі түркілердің (оғыз тайпаларының) аңыздық шежіресі бола тұра, ондағы түркілердің алып империя құрғаны, Оғыз қағанның көк бөрінің жетелеуімен жасаған жаугершілік жорықтары кейінгі көптеген түркі халықтарының тарихи және отбасылық-ғұрыптық жырларына тікелей ықпал етті [36, б.26]. Мәселен, қазақ шежіре аңыздарында түркілердің түп атасы – Оғыз хан ретінде көрсетілсе, ал түрік пен түрікмендерде Оғыз қауымы – бүкіл түркі жұртының тегі делінеді. Демек, Оғыз қаған эпосы ортақ рухани мұра қызметін атқарып, үйлену ғұрпындағы батырлық, тектілік және рулық тұтастық мотивтерінің поэтикалық арнасын қалыптастырды.

Осындай терең мифопоэтикалық және эпикалық негізге сүйенген үйлену ғұрпы – түркі халықтарының рухани-мәдени жүйесіндегі ең көне әрі тұрақты ритуалды феномендердің бірі. Бұл ғұрып тек әлеуметтік-отбасылық институтпен ғана шектелмей, халықтың дүниетанымымен, діни сенімімен, этикалық нормаларымен және көркемдік ойлау жүйесімен біте қайнасқан. Жоғарыда Махмұд Қашқаридың «Диуани лұғат ат-түрк» сөздігіндегі «sab», «sov» (савшы – елші, құда түсуші) терминдерін талдағанымыздай, Орталық Азия түркілерінің үйлену дәстүрі орта ғасырлардың өзінде (IX-XVI ғғ.) өте қатаң дипломатиялық және құқықтық сипатқа ие болған [43, б.236]. Араб-парсы жазбаларында жиі кездесетін «құда» (сват) және «сүйінші» ұғымдары да осы түркі-ислам дәстүрінің берік орныққанын айғақтайды.

Қалыптасқан дәстүр бойынша үйлену ғұрпы қатаң үштағандық кезеңге бөлінеді. Соның біріншісі әрі ең жауаптысы – құдалық (сватовство, неке қиюға дейінгі келісім). Бұл рәсім барлық Орталық Азия түркілерінде (қазақша «құдалық» немесе «сабақасу», өзбекше «совчилик», түрікменше «gudaşylyk», қырғызша «кудачылык») сақталған. Зерттеуші З. Қасымова мұны «сватовство («құдалық», «совчилик») – маслахат-оши (келісім) – фотиха (нихох) кезеңі» деп құрылымдық жағынан дәл сипаттайды [10, б.75].

Бұл кезеңнің ең басты ерекшелігі – екі жақтың келісімі жалаң сөзбен емес, көне магиялық-ритуалдық актілер арқылы заңдастырылуында. Құдалықты бекіту үшін арнайы дұға оқылып, құрбандыққа қой шалынады. Ертедегі түркі дәстүрінде құрбан малдың қанын – киелі бауыздау қанды – екі жақтың намысы мен сертін бекіту үшін ортақ ыдыстан ішу немесе ағаш ыдыстан бірлесіп су тату (қазақтағы «аяқсу тарту») рәсімі орындалған [22,

б.13]. Қазақ ғұламалары мен билері бұл рәсімнің түпкі мәнін «неке келісімі қайырымдылықпен әрі қандық (рулық) тұтастықпен бекітіледі» деп түсіндірген. Дәл осы қатаң әлеуметтік және магиялық-ритуалдық база кейіннен жар-жар, сыңсу, құдалар айтысы сияқты фольклорлық жанрлардың поэтикалық бейнелері мен архаикалық кодтарына тікелей негіз болды.

Орта ғасырлардағы түркі-исламдық модельдегі үйлену ғұрпының екінші, ең шешуші кезеңі – неке қию мен той салтанаты. Бұл кезеңде көне түркілік поэтикалық жоралғылар мұсылмандық шариғатпен (Никах) органикалық түрде бірігіп, жаңа синкретті фольклорлық кешен түзді. Рәсім діни негізде өткенімен, іс жүзінде ол ұжымдық-қауымдық үлкен мереке (той) сипатын толық сақтап қалды. Мәселен, өзбек халқының дәстүрлі тойы нақты бес құрылымдық бөліктен тұрады: «Non shikonon» (нан сындыру), «Fatiha» (бата, Құран оқу), «Nikah» (неке), «Ruuy binon» (жар-жар, яғни келіннің бетін ашу) және «Domod talabon» (қалыңдықты күйеу үйіне шақыру) [43, б.57]. Бұл кезеңдер исламдық құқық пен дәстүрлі фольклордың мінсіз синтезін көрсетеді.

Дәл осы ортағасырлық синкретизм қазақ және қырғыз дәстүрлеріндегі той салтанатынан да айқын байқалады. Тойдың ортасында орындалатын құттықтау жырлары – «тойбастар» мен ақсақалдардың батасы жалаң тілек емес, жаңа отаудың құрылуын заңдастыратын ритуалдық-поэтикалық акт болып табылады. Қазақтың тойбастар өлеңдері көбіне 11 буынды қара өлең үлгісімен жырланып, исламдық тұспалдар (бисмиллә, сүннет) мен дәстүрлі түркілік құндылықтарды қатар өреді. Ал лиминалдық (өтпелі) кезеңнің шарықтау шегі болып табылатын «жар-жар» айтысы – күйеу мен қалыңдық жақтың (екі рудың) өзара әлеуметтік және психологиялық диалогы. Бұл жыр-сымақтар 7-8 буынды немесе 11 буынды өлшеммен орындалып, екі жақтың бір-біріне әзіл-қалжың, жұбату және уәде беру мотивтерін қатаң синтаксистік параллелизм арқылы жеткізеді.

Той салтанатындағы интеграциялық (бірігу) фазаның ең басты көрінісі – беташар (жаңа түскен келіннің жүзін ашып, қайын жұртына таныстыру). Бұл рәсім орта ғасырлық мұсылман қоғамындағы әйелдің этикеттік рөлін бекітетін дидактикалық мәтін қызметін атқарды. Түркі халықтарында бұл салт өзара өте ұқсас: әзербайжан, түрік, өзбек тойларындағы «келин салом» немесе «Ruuy binon» (жүз ашу) рәсімі дәл қазақтың беташары сияқты келіннің бетін ашып, көпшіліктен көрімдік сұрап, жаңа отбасылық иерархияға бас июін поэтикалық түрде заңдастырады [47, б.43].

Үйлену ғұрпының үшінші, қорытындылаушы кезеңі – тойдан кейінгі пост-ритуалдық қатынастар (инкорпорацияның аяқталуы). Бұл кезде жас жұбайлардың қыз жағының үйіне ресми түрде қайта бару рәсімдері өтеді. Өзбектерде бұл «қайту той» деп аталса, қазақ дәстүрінде күйеу мен келіннің қайын жұртына баруы «есік көру», «есік ашар» немесе «төркіндеу» деп аталады. Осы рәсімдер барысында жаңа туыстық қатынастар біржола бекітіліп, арнайы бата беріледі, жаңа ұрпақтың (сәбидің) дүниеге келуін тілейтін салттық өлеңдер мен магиялық жоралғылар жасалады.

Осылайша, барлық кезеңдерде түркі халықтарының музыкалық-поэтикалық өнері маңызды рөл атқарды. Құдалық пен тойға арнап арқауы қайталанып жататын салттық өлеңдер айтылып, күйшілер мен жыраулар күй тартты. Музыкалық-эстетикалық өнер (ән, күй, жыр) орта ғасырлардағы түркі халықтарының үйлену ғұрпын бастан-аяқ сүйемелдейтін, оның әлеуметтік және құқықтық мәртебесін бекітетін ең басты рухани құралға айналды.

Орта ғасырлардағы түркі фольклорының тағы бір маңызды типологиялық ортақтастығы – оның метрикалық-ырғақтық құрылымы мен синкретті орындау дәстүрінде жатыр. Салт-жырларының басым көпшілігі түркілік силлабикалық жүйеге негізделген 11 буынды қара өлең немесе 7-8 буынды жыр өлшемімен орындалады [28, б.52]. Орындау дәстүрі де қатаң ғұрыптық сипатқа ие: өнерпаздар әдетте жынысы мен әлеуметтік тобына қарай екіге бөлініп, көп дауыспен (хормен) өлең қағыстырады. Мәселен, қазақтың «Жар-жар», өзбектің «Ёр-ёр» айтыстарында жігіттер жағы (күйеу өкілдері) көтеріңкі, қуанышты әрі батыл үнмен жырласа, қыздар жағы (қалыңдық өкілдері) баяу, мұңлы және қайғылы үнмен жауап береді [28, б.68]. Бұл акустикалық және психологиялық антитеза екі рудың (әулеттің) арасындағы қарым-қатынасты, олардың өтпелі кезеңдегі әлеуметтік ұстанымдарын көркем бейнелейтін фольклорлық театрландырудың ең айқын үлгісі болып табылады.

Салттық өлеңдердің мазмұнында ежелгі архетиптік мотивтер мен символдар жүйесі айқын көрініс табады. Қазақ «Жар-жар» жырындағы қалыңдықтың «Өткен ғұмыр өткінші, жат жұртқа кетсем ата-анамның орны толмас» деген мұңлы шағымы қыздың бұрынғы еркін өмірінің символдық аяқталуын білдіреді. Бұл лиминалдық (өтпелі) кезеңде құрбандық шалу, «бата аяқ» жасау немесе «құйрық-бауыр асату» сияқты ғұрыптық актілер екі әулеттің қандық-рулық келісімін бекітетін ортақ түркілік магиялық сарындардан бастау алады.

Үйлену ғұрып өлеңдеріндегі басты тақырып – жас жұбайдың жаңа әлеуметтік кеңістікке, жаңа отбасыға көшуі (интеграциясы). Мысалы, беташар рәсімі келіннің күйеу отбасы мен руына иіліп сәлем салуын ғана білдірмейді, ол – жаңа әулетке рухани және физикалық тұрғыдан қабылданудың заңды актісі. А.К. Байбурин дәлелдегендей, келіннің бетіне жабылған ақ шымылдық немесе желек екі әлем (туған үй мен жат жұрт) арасындағы шекараны білдірсе, оны жырмен ашу – келіннің жаңа ортаның толыққанды мүшесіне айналғанын көрсетеді [24, б.111]. Келіннің алдына төселетін «ақ жол», шаңырақтың көтерілуі және көпшіліктің тәттілерден «шашу» шашуы – жаңа отбасының құт-берекесін, тазалығын және ғарыштық үйлесімін білдіретін мифопоэтикалық маркерлер. Мұнда ежелгі түркілік тәңірлік элементтер (отқа табыну, күн, ай символдары) исламдық бата-дұға мотивтерімен бірігіп, ортағасырлық синкретизмнің жарқын үлгісін жасайды [32, б.11].

Осы өтпелі кезеңде әйел адамның (ананың, ененің, жеңгенің) рөлі ерекше сакрализацияланады. Мысалы, қыз ұзату мен келін түсіру дәстүрінде қалыңдықтың анасы оның бас киімін ауыстырса, қайын енесі жаңа отбасында келінді қабылдап, оған отбасының жылуы мен берекесін (ошақ иесі міндетін)

табыстайды. Бұл ғұрыптық әрекеттер – әйелдің шаңырақ иесі, ұрпақ жалғастырушы және екі руды біріктіруші «көпір» ретіндегі биік әлеуметтік статусын бекітеді. Жыршының батасы мен үлкендердің тілегі арқылы келін жалаң физикалық тұлға ретінде емес, бүкіл рудың рухы мен ниетін бойына сіңірген жаңа қауым мүшесі ретінде қабылданады.

Үйлену ғұрпындағы әйелдердің (аналар мен жеңгелердің) сакралды рөлімен қатар, ортағасырлық түркі фольклорында ер азаматтар мен кәсіби өнерпаздардың (ақын, жырау, қобызшы) орны айрықша болды. Егер әйелдер қауымы қыздың туған үйінен кетуіндегі қимастық пен мұң сарындарын (сыңсу, қоштасу) орындаса, ерлер мен арнайы шақырылған ақындар қоғамдық келісімді, бірлік пен молдықты жырлады. Әсіресе, «беташар» рәсімін домбыра немесе қобыз ұстаған кәсіби жыршының орындауы – жалаң музыкалық сүйемелдеу емес, жаңа некенің легитимділігін (заңдылығын) бүкіл қауым алдында поэтикалық тұрғыдан бекіту актісі болып саналды [48, б.30]. Демек, екі жақтың да өкілдері салттың көркем бейнесінде жұмылып кездеседі: әйелдер – эмоционалдық-психологиялық өткелді қамтамасыз етсе, ерлер – ғұрыптық музыкаға қосылу арқылы отбасылық заңдылықты бекітеді.

Орта ғасырлардағы түркі фольклорындағы бұл рухани-психологиялық ортақтастықтар жалаң тұрмыстық салт-жырларымен шектелмей, алып эпикалық дәстүрлермен де органикалық түрде астасып жатты. Эпикалық баяндау тәсілдері, оқиғаны құру логикасы және батырдың ішкі әлемін ашу формалары түркі әлеміне тән ортақ рухани өрісті көрсетеді. Мысалы, орта ғасырлардағы «Қорқыт ата кітабындағы» Бану Шешектің әкесі мен ағаларына айтқан қоштасу сөздері немесе «Манас» эпосындағы қалыңдықтардың ішкі психологиялық толғаныстары – түркілік қоштасу жырларының («сыңсу», «кошок», «хушлашмақ», оғыз-селжүк дәстүріндегі «ағылу») ортақ мотивтік және құрылымдық негізін айқын көрсетеді [42, б.53]. Бұл жырлардағы басты мотив – туған жерге, ата-анаға, бауырларға деген сағыныш және қыздың жаңа өмірге қадам басар алдындағы психологиялық толғанысы.

Ортағасырлық түркі қоғамындағы бұл дүниетанымдық ортақтастықтың ең шарықтау шегі – келін түсіру және оның жаңа әлеуметтік ортаға толыққанды интеграциялануы. Бұл рәсімнің ортақтығы тікелей мифологиялық кеңістік үлгісінен бастау алады. Түркілік мифопоэтикада шаңырақ – әлемнің макромоделі, ошақ – ата-баба рухының (аруақтың) мекені, ал босаға – екі әлемнің (өз және жат) сакралды шекарасы болып табылады [24, б.111]. Орта ғасырлардағы түркі тайпаларының барлығында дерлік келіннің босағадан аттауы, отқа май құюы, арнайы бас киім (сәукеле, желек) киюі бірдей ғұрыптық дәлдікпен орындалған. Археологиялық және этнографиялық деректер киелі ошақтың, түтін шығатын шаңырақтың, шымылдық пен отаудың мифологиялық маңызын толық дәлелдейді [36, б.26].

Бұл кеңістіктік-заттық бейнелер фольклорлық мәтіндерде жалаң этнографиялық деталь емес, жаңа отбасының іргетасын бекітетін, өтпелі кезеңнің сәтті аяқталуын қамтамасыз ететін тұрақты лингвопоэтикалық кодтар ретінде жұмыс істеді. Осылайша, орта ғасырлардағы түркі

тайпаларының үйлену ғұрпы – олардың мәдени-эстетикалық ойлау жүйесінің, эпикалық дәстүрінің және мифологиялық дүниетанымының мінсіз синтезіне айналып, қазіргі түркі халықтары фольклорының берік іргетасын қалады.

Орта ғасырлар – IX–XV ғасырларды қамтитын бұл кезең – түркі халықтарының мәдени тарихындағы ең күрделі, ең қайшылықты және ең мазмұнды дәуірлердің бірі. Бұл кезеңде түркі дүниесі бірнеше іргелі тарихи-мәдени өзгерістерді бір мезгілде бастан өткерді: исламның тарауы мен бекінуі, отырықшы қалалық мәдениет пен көшпелі дала мәдениетінің өзара ықпалы, жазба әдеби дәстүрдің қалыптасуы және ауызша фольклорлық дәстүрдің жаңа тарихи жағдайларға бейімделуі. Осы өзгерістердің бәрі де түркі үйлену ғұрпы фольклорына тікелей ықпал етті: бір жағынан, архаикалық мифопоэтикалық жүйе жаңа діни, мәдени және поэтикалық формаларда қайта тұжырымдалды; екінші жағынан, оның іргелі мазмұны – космогониялық архетиптер, тотемдік образдар, «өлім мен қайта туу» схемасы, рулық космос идеясы – жаңа қабаттардың астында жасырынып та болса, өзінің мифологиялық өміршендігін сақтады.

Осы кезеңді зерттеудің ерекше маңызы оның аралық, өтпелі сипатынан туындайды. Орта ғасырлар – архаикалық шаманизм дәуірі мен кейінгі классикалық фольклор дәстүрінің арасындағы буын. Бұл буынды дұрыс түсінбей тұрып, үйлену ғұрпы фольклорының жалғасым тізбегін толық қалпына келтіру мүмкін емес. Себебі дәл осы кезеңде архаикалық мифопоэтикалық мазмұн мен жаңа мәдени формалардың арасындағы синкретикалық байланыс қалыптасты – және дәл осы синкретизм кейінгі барлық фольклорлық дәстүрдің мифопоэтикалық негізін анықтады.

Орта ғасырлардағы түркі мәдени кеңістігін сипаттағанда, ең алдымен оның географиялық және саяси ауқымын ескеру қажет. Қараханид мемлекеті – X–XII ғасырларда Орта Азияның кең аймағын – Мауереннахрдан Жетісуға дейін – қамтыды. Сельжук империясы – XI–XII ғасырларда Иранды, Анатолияны және Орта Азияның бір бөлігін біріктірді. Алтын Орда – XIII–XV ғасырларда Дешті Қыпшақтың ұлан-байтақ кеңістігін бір мемлекеттік-мәдени аймаққа жинақтады. Осы үш іргелі саяси-мәдени кеңістіктің әрқайсысы түркі үйлену фольклорының дамуына өзіндік ерекше үлес қосты. Қараханид дәуірі – жазба түркі әдебиетінің туу кезеңі, «Диван лұғат ат-түрк» пен «Құтадғу біліктің» жаратылу дәуірі. Сельжук кезеңі – оғуз фольклорының, «Қорқыт ата кітабының» қалыптасу дәуірі. Алтын Орда кезеңі – қыпшақ фольклорлық дәстүрінің гүлдену, жыраулық поэзияның жетілу кезеңі.

Исламдану үдерісінің үйлену фольклорына ықпалы – осы параграфтың орталық зерттеу мәселесі. Ислам VIII ғасырдан бастап Орта Азияға тарай бастады, бірақ оның халықтық дәстүрге терең сіңуі бірнеше ғасырды қамтыған ұзақ процесс болды. Бұл процесс ешқашан біртекті, сызықтық сипатта жүрмеді: ол әртүрлі аймақтарда, әртүрлі әлеуметтік топтарда, әртүрлі мәдени контексттерде әртүрлі қарқынмен және сипатта жүзеге асты. Үйлену фольклоры исламдану үдерісіне деген ерекше төзімділігімен ерекшеленді: бұл

жанрлардың мифологиялық мазмұны, ғұрыптық функциясы және поэтикалық формасы исламдық нормативтік талаптарға қарамастан сақталды.

Осы параграфтың зерттеу мақсаты – орта ғасырлардағы түркі үйлену ғұрпы фольклорының типологиялық және поэтикалық негіздерін жазба ескерткіштер мен ауызша дәстүрдің деректері негізінде кешенді талдау арқылы анықтау. Бұл мақсатқа жету үшін «Диван лұғат ат-түрк», «Құтадғу білік» және «Қорқыт ата кітабы» сияқты іргелі жазба ескерткіштердің үйлену тақырыбына қатысты мәтіндері талданады; ауызша дәстүрдегі поэтикалық жалғасымның механизмдері зерттеледі; оғуз және қыпшақ фольклорлық дәстүрлерінің типологиялық салыстырмасы жүргізіледі.

«Диван лұғат ат-түрк» – XI ғасырдың ұлы түркі ғалымы Махмуд Қашқаридің 372-374 жылдары жазған іргелі еңбегі – тек лингвистикалық сөздік ғана емес, ол сонымен бірге орта ғасырлардағы түркі халықтарының тұрмысын, дәстүрін, мифологиялық дүниетанымын және поэтикалық мәдениетін бейнелейтін бірегей энциклопедиялық дерек. Бұл еңбектің үйлену ғұрпы фольклорын зерттеу үшін маңызы өте зор: Қашқари өз сөздігінде тек лексикалық бірліктерді ғана тіркеп қоймаған, ол сонымен бірге сол сөздердің қолданылатын ғұрыптық контекстін, мифологиялық мазмұнын және поэтикалық формасын да сипаттаған [43].

Қашқари сөздігіндегі үйлену терминологиясын талдағанда, ең алдымен назарды аударатын – осы терминдердің мифологиялық семантикалық байлығы. «Той» сөзі Қашқари мәтінінде тек «мереке» немесе «жиын» мағынасында ғана қолданылмайды – ол сонымен бірге ғұрыптық, сакральды жиын, рулық космостың барлық мүшелерін бір кеңістікте біріктіретін мифологиялық акт мағынасында да пайдаланылады. «Қалың» – «қалың мал» терминінің де Қашқари мәтіндеріндегі семантикасы тек экономикалық мәнмен шектелмейді: ол рулық алмасудың, рухани байланыстың орнауының, екі рулық космостың теңесуінің символдық белгісі ретінде де сипатталады. «Жар» сөзінің Қашқари сөздігіндегі мифологиялық семантикасы да ерекше назарға лайықты: «жар» – «серік», «жол жолдасы», «жан жолдасы» деген мағынамен қатар, «жарылу», «бөліну», «бастапқы тұтастықтан шыққан екінші жарты» деген архаикалық мағынасын да сақтаған.

Қашқари сөздігінде сақталған ғұрыптық жырлардың үзінділері де мифопоэтикалық тұрғыдан өте бай мазмұнға ие. Ол жинақтаған «той жырлары» мен «жоқтау жырларының» үзінділерінде – архаикалық «өлім мен қайта туу» архетипі, тотемдік жануар образдары, ғарыштық символика – барлығы да XI ғасырда толық өміршеңдігін сақтап отырғаны айқын байқалады. Осы жырлардың тілдік-поэтикалық жүйесі де – формулалық сипаты, параллелизм принципі, бинарлық қарсылықтар – Орхон жазбаларының поэтикалық дәстүрімен тікелей жалғасымда екенін дәлелдейді. Яғни Қашқари тіркеп алған XI ғасыр ғұрыптық жырлары – архаикалық мифопоэтикалық жүйенің тіршілік ететінінің тікелей куәсі.

Қашқари мәтіндеріндегі үйлену ғұрпымен байланысты этнографиялық сипаттамалар да мифопоэтикалық зерттеу үшін іргелі маңызға ие. Ол

сипаттаған от жағу ғұрыптары, қалыңдықты «алып кету» рәсімдері, той кезіндегі жырлау дәстүрлері – барлығы да архаикалық мифологиялық жүйенің ХІ ғасырда да толық жұмыс істейтінін дәлелдейді. Исламдану үдерісі осы кезеңде Орта Азияда белсенді жүріп жатқан болса да, Қашқари тіркеген ғұрыптарда исламдық элементтер мен архаикалық мифологиялық элементтердің синкретикалық бірлігі айқын байқалады. Бұл синкретизм – орта ғасырлардағы мәдени трансформацияның ең характерлі, ең мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды сипаты.

«Құтадғу білік» – Жүсіп Баласағұнның 362–370 жылдары жазған іргелі поэмасы – орта ғасырлардағы түркі жазба мәдениетінің шыңы. Бұл еңбек тек саяси-философиялық трактат ғана емес, ол сонымен бірге орта ғасырлардағы түркі қоғамының этикалық-мифологиялық дүниетанымын, оның неке мен отбасы туралы іргелі түсініктерін жинақтайды [50]. «Құтадғу білік» тікелей үйлену ғұрпын сипаттамаса да, оның некеге, отбасына, еркек пен әйелдің қарым-қатынасына арналған бөлімдері – орта ғасырлардағы түркі мифопоэтикалық жүйесінің жазба мәдениетте қалай тұжырымдалғанын ашатын іргелі дерек.

Баласағұн некені тек әлеуметтік немесе діни институт ретінде ғана емес, сонымен бірге ғарыштық тәртіппен үйлесімнің, адамның дүниедегі орнын анықтайтын рухани актінің іргелі формасы ретінде қарастырады. Поэмадағы «қут» – бақыт, берекет, тіршілік күші – ұғымы тікелей некемен, отбасымен, ұрпақтың жалғасуымен байланыстырылады. «Қут» – тәңірілік дүниетанымның іргелі категориясы, ол Тәңірінің адамға беретін рухани энергиясы, өмір тіршілігінің күші. Некенің осы «қутпен» байланысы – Тәңірілік космогонияның, Көк Тәңірі мен Жер Ана архетипінің «Құтадғу біліктегі» жаңаша тұжырымы. Ислам дінінің терминологиясымен жазылған бұл поэмада архаикалық түркі мифологиялық дүниетанымының іздері айқын сезіледі.

Баласағұн поэмасындағы еркек пен әйелдің мифологиялық образдары да ерекше назарға лайықты. Еркек – белсенді, жаратушы, ғарыштық тәртіпті бекітуші; әйел – қабылдаушы, тудырушы, тіршіліктің жалғастырушысы. Бұл бинарлық қарсылық – Тәңірі мен Жер Ана архетипінің «Құтадғу біліктегі» поэтикалық жаңғыруы. Осылайша, «Құтадғу білік» – орта ғасырлардағы синкретизмнің ең жоғары поэтикалық тұжырымы: мұнда архаикалық мифопоэтика мен исламдық философия бір-бірімен қайшылықта емес, органикалық синтезде өмір сүреді.

«Қорқыт ата кітабы» – оғуз түркілерінің ұлы эпикалық жинағы – орта ғасырлардағы түркі үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесін зерттеу үшін ең бай, ең мазмұнды дерек болып табылады [51]. Бұл жинақтағы он екі жырдың барлығы дерлік үйлену мотивімен – батырдың қалыңдықты алуымен, неке арқылы ерлікті дәлелдеумен, жаңа отбасының рулық тізбектегі орнымен – байланысты. «Қорқыт ата кітабындағы» үйлену мотивтерінің мифопоэтикалық ерекшелігі – олардың батырлық инициация архетипімен органикалық синтезінде. Батыр – үйлену үшін – міндетті түрде ерлік жасауы,

қауіпті жорықтан аман оралуы, өлімді жеңуі керек. Бұл схема – «өлім мен қайта туу» архетипінің батырлық эпостағы нұсқасы.

«Қорқыт ата кітабындағы» медиатор бейнесі де мифопоэтикалық тұрғыдан өте маңызды. Қорқыт ата – тек эпикалық жинақтың авторы немесе «редакторы» ғана емес, ол жинақтың мифологиялық кеңістігінде бақсы-медиатордың, рухтармен байланыстаушының, тіршілер мен өлілер дүниесінің арасындағы делдалдың рөлін атқарады. Оның қобызы – шамандық дабылдың орта ғасырлық нұсқасы, оның жыры – сакральды сөздің, мифологиялық реалдылықты жандыратын рухани тіл актінің поэтикалық тұжырымы. Осылайша, «Қорқыт ата кітабы» – шамандық медиация дәстүрінің жыраулық поэзияға айналу үдерісінің, медиатор бейнесінің трансформациясының ең айқын эпикалық куәсі.

«Қорқыт ата кітабындағы» үйлену мотивтерінің тағы бір маңызды мифопоэтикалық аспектісі – рулық космостың эпикалық тұжырымы. Әрбір батыр жырында үйлену – тек жеке адамның тіршілігіндегі оқиға ғана емес, ол бүкіл оғуз қауымдастығының, оның рухани тұтастығының, рулық тізбегінің жалғасуының мифологиялық актісі. Батырдың үйленуі – рудың берекесінің артуы, оның рухани күшінің жаңаруы, ата-баба рухтарының алдындағы міндеттің орындалуы.

Ауызша фольклорлық дәстүрдің ең маңызды, ең зерттелмеген мәселелерінің бірі – архаикалық поэтикалық формулалардың тарихи өзгерістер барысында қалай сақталатыны туралы мәселе. Орта ғасырлардағы түркі үйлену фольклорын зерттегенде, бұл мәселе ерекше өткірлікпен туындайды: бір жағынан, исламдану, қалалану, жазба мәдениеттің дамуы сияқты іргелі тарихи өзгерістер болды; екінші жағынан, үйлену жырларының поэтикалық формулалары – «есіктің алды», «қара суды жағалай», «аспан мен жер» – осы өзгерістерге қарамастан өзгермей сақталды.

Милман Паррий мен Альберт Лордтың іргелі зерттеулері ауызша поэтиканың формулалық сипатын ашты [7]. Олардың тұжырымдамасы бойынша, ауызша эпикалық поэзия тұрақты формулалар – белгілі метрикалық позицияда үнемі қолданылатын сөз тіркестері – арқылы жұмыс істейді. Жырау импровизация жасамайды – ол формулалардың жаңа комбинацияларын жасайды. Бұл принцип түркі үйлену фольклорына да толық қолданылады: жар-жар, сыңсу, беташар жырларының поэтикалық жүйесі формулалық сипатта болғандықтан, олардың мазмұны жаңа тарихи жағдайларға бейімделе алады, бірақ формулалар – поэтиканың негізгі тірегі ретінде – өзгермей сақталады.

Орта ғасырлардағы жазба мәтіндерде сақталған үйлену жырларының үзінділерін – Қашқари жинақтаған мәтіндерді, «Қорқыт ата кітабындағы» ғұрыптық жырларды, Алтын Орда дәуірінің фольклорлық деректерін – талдағанда, архаикалық формулалардың тұрақтылығы айқын байқалады. «Ақ отау тіктім», «алтын босаға», «от жақтым», «қара жер» – осы формулалардың VII–IX ғасырлардағы Орхон жазбаларынан бастап, XI–XIV ғасырлардың

жазба мәтіндеріне дейін бір өзгерісхсіз кездесуі – олардың терең мифологиялық семантикасы бар сакральды тіл бірліктері екенін дәлелдейді.

Исламдық формулалардың архаикалық формулалармен синкретизмі орта ғасырлардағы поэтикалық жалғасымның ең маңызды аспектісі болып табылады. «Бисмилла» мен «алла» тіркестерінің жар-жар жырларына енуі – тек сыртқы, поверхностьті өзгеріс ғана емес. Бұл – ауызша поэтикалық жүйенің жаңа мәдени жағдайға бейімделуінің куәсі. Алайда бұл жаңа қабат архаикалық мифологиялық мазмұнды ығыстырмайды – ол оны жаңаша тұжырымдайды. «Бисмилла» айтылған сәтте де – от жанады, босаға аттауылады, қалыңдықтың беті ашылады – архаикалық мифологиялық семантика өзінің ғұрыптық функциясын жүзеге асыруын жалғастырады.

Орта ғасырлардағы түркі фольклорының ауызша дәстүрін зерттегенде, жыраулық институтының ерекше рөлін ескермей кету мүмкін емес. Жырау – тек поэт немесе музыкант емес, ол сонымен бірге тарихшы, философ, болжаушы және – мифопоэтикалық тұрғыдан ең маңыздысы – медиатор. Архаикалық бақсының функциялары орта ғасырларда жырауға ауысты: рухтармен байланыс орнату, ғұрыптық кеңістікті сакральды мәнге толтыру, сакральды сөздің иесі болу – бұл функциялардың барлығы жырауда сақталды, тек олардың мифологиялық тілі жаңа мәдени контекстке бейімделді.

Жыраудың үйлену ғұрпындағы рөлі – оның медиатор табиғатының ең айқын көрінісі. Той бастар айтқан сәтте жырау жай ғана тойды ашып отырған жоқ – ол ғарыштық кеңістікті ғұрыптық актіге дайындайды, ата-баба рухтарын шақырады, ғұрыптың мифологиялық мазмұнын жариялайды. Жар-жар жырлаған сәтте ол екі рулық космостың арасындағы рухани байланысты орнатады, олардың мифологиялық диалогын жүргізеді. Беташар айтқан сәтте ол жас келінді жаңа рулық кеңістікке ресми таныстырады, оны жаңа ата-баба рухтарымен байланыстырады.

Орта ғасырлардағы жыраулық поэзияның мифопоэтикалық мазмұны да архаикалық жүйемен тікелей байланысын сақтады. Алтын Орда дәуірінің жыраулары – Сыпыра жырау, Асан қайғы – өздерінің жырларында космогониялық образдарды, тотемдік символдарды, «жат жұрт» мен «туған жер» мифологиялық қарсылығын кеңінен пайдаланды. Асан қайғының «Жерұйық» – мифологиялық «жер бейіш» – іздеу мотиві де архаикалық мифопоэтикалық жүйемен тікелей байланысты: «жерұйық» – тек утопиялық географиялық орын емес, ол рулық космостың мифологиялық идеалды нұсқасы, тіршіліктің берекесі мен ғарыштық үйлесімінің толық жүзеге асқан кеңістігі.

Орта ғасырлардағы түркі үйлену фольклорының поэтикалық жалғасымын зерттегенде, суфизмнің ықпалын ерекше атау қажет. Суфизм – XII–XIV ғасырларда Орта Азияда кеңінен тараған ислам мистицизмінің бағыты – түркі фольклорлық дәстүрімен өзіндік ерекше синтез жасады. Бұл синтез кездейсоқ емес: суфизм мен архаикалық түркі мифопоэтикасының арасында бірқатар іргелі типологиялық параллелдер бар, олар екі дәстүрдің органикалық байланысуына мүмкіндік берді.

Суфизмнің «рухани неке» концепциясы – адам жанының Алламен рухани бірлесуін некелік терминологиямен суреттейтін мистикалық идея – архаикалық түркі мифопоэтикасындағы Тәңірі мен Жер Ана архетипімен типологиялық тұрғыдан тікелей байланысты. Екі жүйеде де неке – жеке адамдардың ісі ғана емес, ол ғарыштық деңгейдегі бірлесудің, жоғарғы және төменгі күштердің қосылуының символы. Суфилік «ғашықтық» – «ишк» – тек жерлік сүйіспеншілік ғана емес, ол ғарыштық тартылыстың, бастапқы тұтастықтан бөлінген жанның өзінің мәңгілік жарымен қосылуға деген рухани ұмтылысының символы.

Ахмет Яссауидің «Диуани хикметі» – XII ғасырдың ұлы түркі сопы ақынының іргелі поэтикалық жинағы – осы синтездің ең жоғары көрінісі [52]. Яссауидің жырларында архаикалық түркі поэтикасының формулалары, образдары және ырғақтық жүйесі суфилік мистикалық мазмұнмен органикалық синтез жасайды. «Диуани хикметтегі» жан мен Алланың «некесін» суреттейтін жолдар – тек діни поэзия ғана емес, олар архаикалық мифопоэтикалық жүйенің суфилік тілде жаңаша тұжырымдалуы. Яссауидің халық арасындағы орасан зор беделі мен ықпалы – оның поэзиясының архаикалық мифопоэтикалық дәстүрмен органикалық байланысынан туындайды: халық оның жырларында өзіне таныс, өзіне туыс мифологиялық мазмұнды тани алды.

Суфизмнің үйлену фольклорына ықпалы тек тақырыптық немесе образдық деңгейде ғана емес, ғұрыптық деңгейде де байқалды. Кейбір аймақтарда – атап айтқанда Орта Азияның оңтүстік бөлігінде – суфилік ғұрыптардың элементтері үйлену тойына енді: зікір ырғағының ғұрыптық жыр ырғағымен байланысы, суфилік «сема» – экстатикалық би – мен ғұрыптық биінің синтезі, суфилік «пір» – рухани ұстаз – бейнесінің ғұрыптық медиатормен ұқсастығы. Бұл синкретизм – тек сыртқы мәдени ықпал ғана емес, ол архаикалық мифопоэтикалық жүйе мен суфизмнің ішкі типологиялық туыстығынан туындаған органикалық мәдени байланыс.

Орта ғасырлардағы түркі үйлену фольклорының типологиялық жүйесін толық ашу үшін оның екі негізгі аймақтық нұсқасын – огуз және қыпшақ дәстүрлерін – салыстырмалы тұрғыдан зерттеу қажет. Бұл екі дәстүр – бір ортақ архаикалық мифопоэтикалық жүйеден тараса да, тарихи, географиялық және мәдени ерекшеліктеріне байланысты өзіндік айқын сипаттарды қалыптастырды.

Огуз дәстүрі – батыс және оңтүстік-батыс түркі аймақтарының фольклорлық жүйесі – «Қорқыт ата кітабында» өзінің ең толық эпикалық тұжырымын тапқан. Огуз үйлену фольклорының ең маңызды типологиялық ерекшелігі – оның батырлық эпоспен терең байланысы. Огуз дәстүрінде үйлену – батырлық ерліктің нәтижесі, некеге тұру – батырлық инициацияның аяқталуы. «Қорқыт ата кітабындағы» барлық жырларда дерлік үйлену – ерлік арқылы «жеңіп алынатын» мақсат. Бұл батырлық-некелік синтез – огуз дүниетанымының ерекшелігін бейнелейді. Огуз үйлену жырларының поэтикалық тілі де батырлық эпостың образдар жүйесімен тығыз байланысты:

жылқы, қару, жорық, жеңіс – осы батырлық образдар үйлену мотивімен органикалық синтез жасайды.

Қыпшақ дәстүрі – орталық және солтүстік-батыс дала аймақтарының фольклорлық жүйесі – оғуз дәстүрінен бірқатар маңызды типологиялық ерекшеліктерімен өзгешеленеді. Қыпшақ үйлену фольклорының ең маңызды ерекшелігі – лирикалық сипаттың күштілігі. Егер оғуз дәстүрінде үйлену – батырлық ерліктің нәтижесі болса, қыпшақ дәстүрінде ол – рухани толысудың, жан кемелденуінің символы. Қыпшақ жар-жары мен сыңсуының лирикалық тереңдігі – тек эмоциялық сипат ғана емес, ол рухани трансформацияның, «өлім мен қайта туу» архетипінің лирикалық тілде тұжырымдалуы. Қыпшақ дәстүріндегі жыраулар – Сыпыра жырау, Асан қайғы, кейінгі дәуірдің Бұқар жырауы – үйлену фольклорының лирикалық-философиялық сипатын айқындайды.

Оғуз және қыпшақ дәстүрлерінің ортақтығы – мифологиялық іргелі жүйенің деңгейінде – олардың айырмашылықтарынан асып түседі. Екі дәстүрде де Тәңірілік космогония, рулық космос идеясы, «өлім мен қайта туу» архетипі, тотемдік жануар символикасы, медиатор бейнесі – барлығы да сақталған. Айырмашылық – осы іргелі мифологиялық мазмұнның поэтикалық тұжырымдалу тәсілінде: оғуз дәстүрі эпикалық-батырлық формада тұжырымдаса, қыпшақ дәстүрі лирикалық-философиялық формада тұжырымдайды. Бұл типологиялық айырмашылық – бір ортақ мифопоэтикалық жүйенің аймақтық мәдени-тарихи жағдайларға сәйкес қалай бейімделе алатынын, оның ішкі икемділігі мен рухани тереңдігін дәлелдейді.

Жоғарыда архаикалық мифопоэтикалық жүйенің негіздері мен орта ғасырлардағы жалғасымы нақты мәтіндік дәлелдермен анықталды. Осы зерттеудің мақсаты – мифопоэтикалық кодтың тарихи трансформациясының жалпы моделін тұжырымдау: қандай элементтер сақталды, қандайы трансформацияланды, қандайы жоғалды – және осы процестің ХХІ ғасырдағы нақты мутация векторларын анықтау.

Зерттелген мәтіндерді тарихи тұрғыдан талдау мифопоэтикалық кодтың үш қабатын анықтауға мүмкіндік береді:

Кесте 3. Мифопоэтикалық кодтың үш қабаты және олардың тарихи тұрақтылығы

Қабат	Элементтер	Нақты мысал	Тарихи тұрақтылық
«Тас қабат» – өзгеріссіз	Кеңістіктік формулалар, тотемдік образдар, «символдық өлім» мотивтері	«Есіктің алды» (5 нұсқа), «Қара суды жағалай қаз», «Үркерден қашқан жұлдыздай»	Орхон жазбаларынан бүгінге дейін
«Икемді қабат» – трансформацияланатын	Атаулар, тілдік тіркелу, медиатор бейнесі	«Тәңірі» → «Құдай», «базардан алған», бақсы → жырау → тойшы	Исламдану, орта ғасырлар, ХІХ ғ.
«Жоғалатын қабат» – бәсеңдейтін	Нақты мифологиялық сюжеттер, шаманистік ырымдар, перформативті күш	Жар-жар №4 кеңестік нұсқасы – «малға сату», «символдық өлім» жойылған	Кеңестік дәуір, ХХІ ғ.

«Тас қабат» – кеңістіктік формулалар, тотемдік образдар, «символдық өлім» мотивтері – мыңдаған жылдар бойы өзгеріссіз сақталған. «Есіктің алды» формуласының 5 нұсқасы, «Қара суды жағалай қаз барады» формуласының 5 мәтінде кездесуі – осы «тас қабаттың» нақты мәтіндік куәсі. «Икемді қабат» тарихи контекстке бейімделеді: «Тәңірге» → «Құдайға» атаулық ауыстыруы сыңсу мәтіндерінде бір жинақтың ішінде қатар тіршілік етеді. «Жоғалатын қабат» уақытпен бірге бәсеңдейді – нақты мифологиялық сюжеттер, шаманистік функциялар, ғұрыптың перформативті күші.

Жар-жар №4 мәтінінің архаикалық №5 нұсқасымен салыстырмасы кеңестік «демифологизация» процесінің нақты поэтикалық механизмін ашады:

Кесте 4. Жар-жардың архаикалық vs кеңестік нұсқасы: №5 пен №4 мәтіндерінің салыстырмасы

Элемент	Архаикалық нұсқа (жар-жар №5)	Кеңестік нұсқа (жар-жар №4)
Бөліну семантикасы	«Тірі айырылып барамын»	Жоқ
«Малға сату» мотиві	«Малға сатты» – тікелей	Жоқ
Рефрен	«жар-жар-ау» (мұңды интонация)	«жар-жар» (нейтральды)
Жаңа лексика	Жоқ	«Семья», «махаббат», «борышын ақтаңыздар»
Тотемдік образдар	«Торғай», «қаз», «аққу»	Жоқ немесе декоративті
Мифопоэтикалық мазмұн	Толық – «символдық өлім» семантикасы	Іс жүзінде жоқ

Осы кестеден маңызды тұжырым шығады: кеңестік трансформация «форманы сақтай отырып мазмұнды өзгерту» механизмі арқылы жүзеге асқан. Рефрен сақталады – бірақ мұңды «ау» интонациясын жоғалтады. Жанр аты сақталады – бірақ «символдық өлім» семантикасы жойылады. Бұл – мифопоэтикалық жүйенің сыртқы идеологиялық қысымға «икемделу» стратегиясы.

Зерттелген мәтіндердің тарихи талдауы ХХІ ғасырдағы мифопоэтикалық кодтың төрт мутация векторын анықтауға мүмкіндік береді.

Бірінші вектор – «семантикалық бос жер». «Тас қабат» – кеңістіктік формулалар, тотемдік образдар – сақталады, бірақ олардың мифологиялық семантикасы жоғалады. Орындаушы «Есіктің алды тал дейді-ау» формуласын айтады, бірақ «тал» неге «есіктің алдында» тұруы тиіс екенін – оның тотемдік мағынасын – білмейді. Нәтиже: форма – «тас қабат» – сақталады; семантика – «жоғалатын қабат» – жойылады.

Екінші вектор – «функционалдық ауысу». Ғұрыптық функцияны жоғалтқан жанр ойын-сауық функциясына ауысады. Жар-жар «лиминальды фазаның ғұрыптық тілдесуінен» «той ойынына» айналады. Сыңсу «символдық өлімнің» перформативті актінен «эмоциялық жоқтауға» айналады.

Үшінші вектор – «гибридизация». Архаикалық формулалар мен қазіргі заман мазмұнының гибридизациясы. «Есіктің алды...» формуласының өзгермелі элементі қазіргі нысандарды қабылдауы мүмкін – тұрақты элемент

сақталады, өзгермелі элемент ауысады. Бұл – мифопоэтикалық кодтың тіршілік ету икемділігінің ең жоғары формасы.

Төртінші вектор – «архаикалық ренессанс». Тәуелсіздік кезеңінен бастап байқалатын дәстүрлі формаларға қайта оралу тенденциясы. Бірақ бұл «оралу» – аутентикалық мифопоэтикалық мазмұнның қалпына келуі емес, «символдық капиталдың» – ұлттық бірегейліктің белгісі ретінде – пайдаланылуы. Мифопоэтикалық код «мазмұн» ретінде емес, «белгі» ретінде тіршілік етеді.

Мифопоэтикалық код – «тас қабат», «икеменді қабат», «жоғалатын қабат» – үш деңгейлі динамикалық жүйе ретінде жұмыс істейді. «Тас қабат» мыңдаған жылдар бойы тіршілік ете береді – «Есіктің алды», «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Қара суды жағалай қаз барады» формулалары Орхон жазбаларының семантикасымен типологиялық байланысын сақтаған. «Икеменді қабат» тарихи контекстке икемделеді. «Жоғалатын қабат» уақытпен бірге бәсеңдейді. ХХІ ғасырда мифопоэтикалық кодтың трансформациясы «семантикалық бос жер», «функционалдық ауысу», «гибридизация», «архаикалық ренессанс» векторлары бойынша жүреді. Осы мутация векторларын нақты мәтіндік материалмен – экспедициялық жазбалармен – зерттеу болашақ зерттеулердің ең маңызды міндеті.

Бірінші тарау бойынша тұжырым

Орта ғасырлардағы түркі фольклорындағы үйлену ғұрпының типологиялық және поэтикалық негіздерін зерттеу бірнеше іргелі тұжырымға әкеледі. Олардың бәрі де осы параграфтың орталық идеясын – орта ғасырлар түркі үйлену фольклорының архаикалық мифопоэтикалық жүйемен үзілмеген байланысын және сол мезгілде жаңа тарихи жағдайларға шығармашылық бейімделу қабілетін – растайды.

Жазба ескерткіштер мен ауызша фольклорлық дәстүрдің органикалық бірлігіне қатысты. «Диван лұғат ат-түрк», «Құтадғу білік» және «Қорқыт ата кітабы» – бұл еңбектер бір-бірінен жанрлық, стилистикалық және мазмұндық тұрғыдан мүлде өзгеше болса да, олардың барлығы да бір ортақ мифопоэтикалық жүйенің – архаикалық түркі дүниетанымының – іргелі идеяларын тұжырымдайды. Некенің ғарыштық тәртіппен үйлесім актісі ретіндегі мәні, рулық космостың жалғасуының мифологиялық маңызы, медиатор бейнесінің ғұрыптық орталық рөлі – осы идеялар үш еңбекте де – тілі, формасы, мәдени контексті өзгеше болса да – өзінің іргелі мифологиялық мазмұнын сақтайды.

Синкретизмнің мифопоэтикалық механизміне қатысты. Орта ғасырлардағы исламдану үдерісі архаикалық мифопоэтикалық жүйені жоймады – ол тек оның жаңа діни-мәдени тілде тұжырымдалуына себепкер болды. Яссауидің суфилік поэзиясы архаикалық түркі мифопоэтикасымен органикалық байланысқа түскенде, ол жаңа мазмұн жасаған жоқ – ол архаикалық мазмұнды жаңа поэтикалық тілде тұжырымдады. Жар-жар жырларындағы «бисмилла» мен «алла» тіркестері архаикалық от культі мен

тотемдік символикамен қатар тіршілік еткенде, ол мифологиялық мазмұнды бұзған жоқ – ол оны жаңа мәдени контекстте жалғастырды.

Жыраулық дәстүрдің мифопоэтикалық орталық рөліне қатысты. Орта ғасырларда бақсы-шаманның медиатор функциясы жырауға ауысты – бірақ бұл ауысу мифологиялық мазмұнның жоғалуы емес, оның жаңа мәдени формаға трансформациясы болды. Жырау орта ғасырлардағы түркі қоғамының рухани медиаторы ретінде – ата-баба рухтарымен байланысты, сакральды сөздің иесі, ғұрыптық кеңістіктің ұйымдастырушысы – архаикалық шамандық функциялардың барлығын жаңа мәдени контекстте жүзеге асырды.

Огуз және қыпшақ дәстүрлерінің типологиялық салыстырмасынан туындайды. Осы екі дәстүрдің – батырлық-эпикалық огуз нұсқасы мен лирикалық-философиялық қыпшақ нұсқасының – бір ортақ мифопоэтикалық жүйенің аймақтық, мәдени-тарихи жағдайларға бейімделген нұсқалары екені анықталды. Бұл типологиялық алуантүрлілік – мифопоэтикалық жүйенің күшін дәлелдейді: ол бір формамен шектелмейді, ол әртүрлі поэтикалық, мәдени, аймақтық контексттерде өзінің іргелі мазмұнын сақтай отырып, жаңа формаларда жаңаша тұжырымдала алады.

Түйіндей келе, Орта ғасырлардағы түркі үйлену фольклоры кейінгі классикалық фольклор дәстүріне өте бай мұра қалдырды. Жазба мәтіндерде тіркелген поэтикалық формулалар, жыраулық дәстүрде жетілдірілген медиатор бейнесі, суфизммен синтезделген рухани неке концепциясы, огуз пен қыпшақ дәстүрлерінің типологиялық байлығы – бәрі де кейінгі XV-XIX ғасырлар фольклорының мифопоэтикалық жүйесінің іргетасын қалады. Осылайша, орта ғасырлар – архаикалық мифопоэтиканың «ыдырау» кезеңі емес, керісінше ол – сол мифопоэтиканың жаңа тарихи жағдайларға бейімделу арқылы өзінің рухани өміршендігін дәлелдеген, тереңдеп, байып, жаңа мәдени формаларда жаңаша жаңғырған дәуір.

2 ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ТҮРКІЛЕРІНІҢ ҮЙЛЕНУ ҒҰРЫП ФОЛЬКЛОРЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ ЖҮЙЕСІНІҢ САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУЫ

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорын салыстырмалы поэтика тұрғысынан зерттеу – аймақтың рухани мәдениетінің тарихи тұтастығын, ортақ мифопоэтикалық тамырын және сол мезгілде әр халықтың өзіндік мәдени бейнесін ашудың ең тиімді ғылыми тәсілі. Қазақ, қырғыз, өзбек, түрікмен және қарақалпақ халықтарының үйлену фольклоры – бір ортақ архаикалық жүйеден тараған, бірақ ғасырлар бойы өзіндік тарихи, географиялық және мәдени жағдайларда дамып, жеке ерекшеліктерін қалыптастырған бай поэтикалық дәстүр. Осы дәстүрлерді жүйелі салыстырмалы талдауға алу үшін ең алдымен олардың жанрлық жүйесін анықтап алу қажет, өйткені жанр – фольклорлық мәтіннің мифопоэтикалық мазмұнын, ғұрыптық функциясын және поэтикалық формасын анықтайтын іргелі категория.

Салыстырмалы фольклортануда жанрлық жүйені зерттеу – тек формальды жіктеу ғана емес, ол мифологиялық дүниетанымның поэтикалық тілде қалай тұжырымдалатынын, ғұрыптық функциялардың қалай бөлінетінін және мәдени дәстүрлердің қалай сақталатынын ашатын аналитикалық құрал. Е. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, жанр – мифологиялық мазмұнның ең тұрақты, ең берік сақтаушысы: жанрдың ішкі поэтикалық логикасы оның архаикалық мифологиялық мазмұнын тіпті жанрдың сыртқы формасы өзгерген жағдайда да сақтайды [3, б.165]. Осы тұрғыдан алғанда, Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының жанрлық жүйесін салыстыру – олардың ортақ мифопоэтикалық негіздерін де, өзіндік мәдени ерекшеліктерін де бір мезгілде ашуға мүмкіндік береді.

Үйлену ғұрпы фольклорының жанрлық жүйесін талдауда В. Пропптың функционалдық талдау тәсілі де маңызды методологиялық рөл атқарады [53, 54]. Пропп бойынша, жанрды анықтаудың негізгі критерийі – оның ғұрыптық функциясы, яғни ол қандай ғұрыптық міндетті орындайды. Осы функционалдық тәсілді Орталық Азия үйлену фольклорына қолданғанда, аймақтың барлық халықтарында бірдей функционалдық жанрлардың болуы – олардың ортақ ғұрыптық жүйеден тарайтынының, ортақ мифопоэтикалық логикаға бағынатынының айқын куәсі екені анықталады.

2.1 Орта Азия халықтарының үйлену фольклорының жанрлық картасы

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорының жанрлық жүйесін кешенді талдау барысында оның екі іргелі принципке бағынатыны айқындалады. Біріншіден, барлық халықтарда үйлену ғұрпының үш кезеңіне – бөліну, аралық күй және қосылу – сәйкес үш жанрлық топ бар. Екіншіден, осы жанрлық топтардың ішіндегі нақты жанрлар халықтан халыққа атауы,

мазмұны және поэтикалық формасы жағынан өзгеше болса да, олардың мифопоэтикалық функциясы бір. Арнольд ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, осы үш кезеңнің жанрлық тұрғыдан ресімделуі – барлық мәдениеттерде кездесетін универсалды мифологиялық схеманың Орталық Азия нұсқасы [5].

Орталық Азия аймағындағы ең толық зерттелген және ең жүйелі сақталған нұсқалардың бірі болып табылады. Қазақтың үйлену фольклоры жанрлық тұрғыдан бірнеше топқа бөлінеді. Бөліну кезеңінің жанрлары – сыңсу мен жар-жардың бірінші бөлігі – қыздың туған руынан рухани бөлінуін ғұрыптық тұрғыдан ресімдейді. Аралық күй кезеңінде арнайы жол жырлары мен қорғаушы батаның жанрлары жасалады. Қосылу кезеңінің жанрлары – жар-жардың екінші бөлігі, той бастар (Қосымша А), беташар – жаңа рулық кеңістікке кіруді ресімдейді. Осы жанрлардың ішінде ең мифопоэтикалық тұрғыдан бай, ең архаикалық мазмұнды сыңсу мен беташар жанрлары болып табылады. Сыңсу – монологтық, лирикалық жанр, оны тек қыз айтады; беташар – диалогтық элементтері бар, жырау немесе ақын орындайтын ғұрыптық поэзия жанры. Той бастар – тойдың басталуын жариялайтын, космогониялық формулаларға бай ғұрыптық жыр. Жар-жар – бес халықтың барлығында кездесетін диалогтық жанрдың қазақ нұсқасы, ол ерекше ырғақтық жүйесімен, жауап-жауап форматымен және ортақ «жар-жар» деген рефренімен ерекшеленеді.

Қырғыз халқының үйлену фольклорының жанрлық жүйесі қазақ дәстүріне ең жақын, бірақ бірқатар принципті ерекшеліктерге ие. Қырғыздың үйлену фольклорындағы ең маңызды жанрлық ерекшелік – кошоктың екі функционалдық аймақта – үйлену мен өлім – бірдей қолданылуы. Бұл жанрлық синкретизм мифопоэтикалық тұрғыдан өте маңызды: ол үйленудің «өлім» семантикасын тек бейнелі тұрғыдан ғана емес, жанрлық тұрғыдан да мойындайды. Кошок – монологтық жоқтау жыры, оның орындалу техникасы, интонациялық жүйесі және поэтикалық формасы өлім жоқтауымен бірдей. Осы жанрлық ортақтық – қырғыз мифологиялық санасында «үйлену» мен «өлімнің» бір феноменнің екі жағы ретінде қарастырылатынын дәлелдейді. Қырғыз үйлену фольклорының тағы бір ерекше жанры – қыз узатуу жыры, яғни қызды ұзату жыры. Бұл жанр қазақ жар-жарымен функционалдық тұрғыдан ұқсас, бірақ онда диалогтық форма аз, монологтық лирикалық сипат басым. Жооктоо – қырғыздың жоқтау жыры – де үйлену ғұрпының кейбір кезеңдерінде орындалады, бұл да қырғыз дәстүріндегі «бөліну» семантикасының ерекше күштілігін көрсетеді. Беташар жанрының қырғыз нұсқасы – бет ачар – жанрлық мазмұны мен функциясы жағынан қазақ беташарына өте жақын, бірақ онда таулы мәдениетке тән образдар – биік тау, қар, мұз – молырақ кездеседі.

Өзбек халқының үйлену фольклорының жанрлық жүйесі – Орталық Азия аймағындағы ең күрделі, ең синкретикалық дамыған жүйе. Бұл күрделіліктің негізгі себебі – өзбек мәдениетінің отырықшы қалалық және жартылай көшпелі элементтердің, түркі және парсы-тәжік дәстүрлерінің,

ислам нормативтік жүйесі мен архаикалық халықтық дәстүрдің ұзақ тарихи синтезінің нәтижесі болуында жатыр. Өзбек үйлену фольклорының жанрлық жүйесін зерттеген Б. Саримсоқов оны «маросим фольклори» – ғұрыптық фольклор – деген жалпы атаумен белгілеп, оның ішкі жанрлық жіктелуін ашқан [55]. Уог-уог – өзбек үйлену фольклорының жанрлық жүйесіндегі орталық жанр – қазақ жар-жарының тікелей типологиялық аналогы. Алайда уог-уогда исламдық элементтер анағұрлым күшті: «бисмилла», «алла», «пайғамбар» тіркестері жырдың тіліне органикалық түрде сіңіп кеткен. Лапар жанры – өзбектің үйлену фольклорындағы ерекше сатиралық-лирикалық жанр. Лапар – той кезінде орындалатын, ойын-сауық, сатира және ғұрыптық мазмұнды бірлестіретін өзіндік ерекше поэтикалық форма. Оның мифопоэтикалық мазмұны уог-уогға қарағанда бәсеңдеу, бірақ ғұрыптық функциясы бар: ол тойдың рухани атмосферасын қамтамасыз етеді, қатысушылар арасындағы кернеуді жеңілдетеді, ғұрыптық кеңістікті қорғайды. Никох лапары – некелесу ғұрпымен байланысты арнайы лапар түрі – исламдық неке рәсімін халықтық поэзияға айналдырады. Гулдаста жанры – өзбек үйлену фольклорының лирикалық жанры – ғұлама ақындар поэзиясы мен халықтық ғұрыптық поэзияның синтезінен туындаған.

Түрікмен халқының үйлену фольклорының жанрлық жүйесі бес халықтың ішінде батырлық эпос мотивтерімен ең тығыз байланысты болып табылады. Бұл байланыс кездейсоқ емес: түрікмен мәдениетінде батырлық және некелік тақырыптар мифологиялық тұрғыдан бір-бірімен органикалық байланыста дамыған, «жорыққа шығу және жеңімпаз оралу» схемасы үйлену мотивімен мифопоэтикалық синтез жасаған. Јаг-јаг – түрікмен үйлену фольклорының жанрлық жүйесіндегі орталық жанр – қазақ жар-жарымен атауы жағынан да, мазмұны жағынан да ең жақын нұсқа. Алайда түрікмен јаг-јагының ерекшелігі – оның эпикалық сипаты: бұл жырда кейбір нұсқаларда батырлық эпос мотивтері де кездеседі, яғни күйеу жігіт – тек некелесуші ғана емес, ол сонымен бірге эпикалық батыр, қалыңдығы үшін ерлік жасаушы тұлға. Агы жанры – түрікменнің бөліну жыры – қазақ сыңсуының және қырғыз қошогінің типологиялық аналогы. Алайда агыда жылаудың мифологиялық тұрғыдан міндетті сипаты қазақ сыңсуына қарағанда аз айқын, ол лирикалық монологтан гөрі ғұрыптық баяндамаға жақынырақ. Гелин салама жанры – түрікменнің беташарға функционалдық тұрғыдан сәйкес жанры – жас келіннің жаңа рулық кеңістікке таныстырылуының ғұрыптық тұжырымы. «Гелин» – «келін», «салама» – «сәлем, таныстыру» деген мағынаны береді. Осылайша, жанрдың атауының өзі оның мифопоэтикалық функциясын – жаңа рулық кеңістікке «сәлем беру», оған ресми кіру – тікелей тұжырымдайды.

Қарақалпақ халқының үйлену фольклорының жанрлық жүйесі – аймақтық фольклортануда ең аз зерттелген, бірақ мифопоэтикалық тұрғыдан өте бай дәстүр. Қарақалпақ мәдениеті тарихи тұрғыдан қазақ пен өзбек мәдениеттерінің арасындағы аралық кеңістікте қалыптасқан, сондықтан оның үйлену фольклорының жанрлық жүйесінде екі жақ дәстүрдің де іздері айқын байқалады. Сыңсыу жанры – қарақалпақтың бөліну жыры – қазақ сыңсуымен

тікелей генетикалық байланыстағы жанр. Атауының өзі де – сыңсу – қазақ сыңсуынан тек бір дыбыстық ерекшелікпен өзгешеленеді. Алайда мазмұндық тұрғыдан қарақалпақ сыңсуында Арал теңізімен, Әмудария мен Сырдарияның суымен, далалық пен жартылай шөлейт табиғатпен байланысты образдар молырақ кездеседі – бұл қарақалпақтың географиялық-мәдени ерекшелігінің жанрлық тұрғыдан бейнеленуі. Той жыры жанры – қарақалпақтың жар-жармен функционалдық тұрғыдан ұқсас диалогтық жанры. Алайда той жырында диалогтық форма жар-жарға қарағанда аз, монологтық баяндама элементтері күшті. Бұл жанрлық ерекшелік қарақалпақ поэтикалық дәстүрінің өзіндік сипатын бейнелейді: онда лирикалық толғау мен эпикалық баяндама арасындағы шекара қазақ немесе қырғыз дәстүріне қарағанда аз айқын. Беташар жанры қарақалпақ үйлену фольклорында да бар, бірақ оның атауы мен орындалу формасы аймаққа қарай өзгереді: кейбір аймақтарда ол «бет ашу» деп, кейбіреуінде «келін түсіру» деп аталады.

Осы бес халықтың үйлену фольклорының жанрлық жүйесін кешенді салыстырудың нәтижесінде бірнеше іргелі тұжырым жасауға болады. Ең алдымен, барлық бес халықта үйлену ғұрпының үш функционалдық кезеңіне сәйкес үш жанрлық топтың болуы – олардың ортақ мифопоэтикалық жүйеден, ортақ ғұрыптық логикадан тарайтынын дәлелдейді. Бөліну кезеңінің жанры – сыңсу / кошок / йиғи / агы / сыңсу – барлық бес халықта бар. Диалогтық жанр – жар-жар / уог-уог / јар-јар / той жыры – барлық бес халықта бар. Инициация жанры – беташар / бет ачар / гелин салама / никоҳ лапар / бет ашу – барлық бес халықта бар. Осы үш жанрлық топтың барлық бес халықта сақталуы – жанрлық жүйенің жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйемен байланысының, оның аймақтық тұрақтылығының айқын куәсі.

Жанрлардың айырмашылықтары да мазмұнды мифопоэтикалық ақпарат береді. Қырғыз кошокінің өлім жоқтауымен жанрлық ортақтығы – қырғыз мифологиялық санасының ерекшелігін ашады. Өзбек лапарының жанрлық жүйедегі орны – отырықшы мәдениеттің сатиралық-ойын-сауықтық дәстүрінің үйлену ғұрпымен байланысын бейнелейді. Түрікмен јар-јагының батырлық эпоспен байланысы – түрікмен мәдениетіндегі батырлық пен некелік мифологиялық синтезді дәлелдейді. Қарақалпақ той жырының лирикалық-эпикалық аралық сипаты – қарақалпақ поэтикасының қазақ пен өзбек дәстүрлерінің арасындағы аралық орнын бейнелейді. Осылайша, жанрлық жүйенің ортақтығы мен айырмашылықтарының бірлігі – Орталық Азия түркі халықтарының мәдени тұтастығы мен сол мезгілде өзіндік мәдени бейнесінің ең айқын, ең жанрлық тұрғыдан тұжырымдалған куәсі болып табылады.

Жанрлардың орындалу жағдайлары да салыстырмалы талдауда маңызды ақпарат береді. Барлық бес халықта бөліну кезеңінің жырлары – сыңсу типті жырлар – қыздың ата-ана үйінен шығар алдында орындалады, яғни олар нақты кеңістіктік-уақыттық шекарамен байланысты. Диалогтық жырлар – жар-жар типті жырлар – жолда немесе қыздың ата-ана үйінде орындалады: бұл орындалу кеңістігінің шекаралық, лиминальды сипатын

бейнелейді. Инициация жырлары – беташар типті жырлар – жаңа үйде, жаңа рулық кеңістікте орындалады. Осы орындалу кеңістіктерінің бес халықта да бірдей болуы – жанрлық жүйенің ғұрыптық логикасының жалпытүркілік сипатын дәлелдейді. Сондай-ақ барлық бес халықта жанрлардың орындаушы субъектілері де бірдей: бөліну жырларын негізінен қыздың өзі немесе оның туыс-жекжаттары орындайды; диалогтық жырларда қыз жағы мен күйеу жағы бірге қатысады; инициация жырларын жырау, ақын немесе арнайы ғұрыптық маман орындайды. Осы субъектілік жүйенің жалпытүркілік тұрақтылығы – Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының жанрлық жүйесінің ортақ мифопоэтикалық негізден тарайтынының тағы бір дәлелі болып табылады.

Орталық Азия түркі халықтарының (қазақ, қырғыз, өзбек, қарақалпақ, түрікмен) үйлену ғұрпы фольклорын салыстырмалы-поэтикалық тұрғыдан зерттеудегі ең басты мәселе – олардың метрика-ырғақтық құрылымы. Бұл ретте академиялық негіз ретінде З. Ахметовтің «Өлең сөздің теориясы» атты іргелі еңбегіне сүйенеміз [14, б.43-45]. Ғалым дәлелдегендей, түркі халықтарының салт-жырлары негізінен дәстүрлі силлабикалық өлең жүйесіне, оның ішінде 7-8 және 11 буынды өлшемдерге қатаң бағынады. Бұл өлшемдер жай ғана формалды құрылым емес, өтпелі рәсімдер фазаларының (лиминальдық кезеңнің) психологиялық және динамикалық ырғағын беретін негізгі лингвопоэтикалық құрал болып табылады.

Сепарация фазасын бейнелейтін «сыңсу» мен интеграция фазасын жүзеге асыратын «беташар» (келин салом) жанрлары көбінесе 7-8 буынды (жыр) өлшемімен орындалады. Р. Якобсон ауызша дәстүрдегі өлеңдер ең алдымен синтаксистік просодияға негізделетінін дәлелдеген [13, б.28-22]. Бұл заңдылық салт-жырларындағы ырғақтың рәсімдік әрекеттермен (қадам басу, иіліп сәлем салу) тікелей синхрондалуынан көрінеді. Мысалы, қазақ сыңсуының бастапқы макроқұрылымындағы тұрақты инвариантты алайық [1, б.50]: Есіктің алды // күрке еді-ау, (4+4 = 8 буын) Күркеден атым // үркеді-ау (4+4 = 8 буын).

Бұл мәтіндегі 8 буынды құрылым симметриялы түрде екі тармаққа (4+4) бөлініп, қатаң цезурамен (бунақпен) шектеледі. Мұндай ырғақ қыздың туған үйінен (өз кеңістігінен) жат жұртқа (бөтен кеңістікке) өту шекарасындағы психологиялық үрейі мен динамикасын дәл береді. Өзбектің «ёр-ёр» немесе қарақалпақтың «һәўжар» мәтіндерінде де осы 7-8 буынды силлабикалық қаңқа сақталады, себебі ол жылау, қоштасу немесе жүріс ырғағына (қыздың ұзатылу пойызына) сәйкес келетін ең оңтайлы метрикалық модель.

Ал инициациялық сипаттағы «тойбастар» жанрында метрика-ырғақтық құрылым күрделене түседі. Бұл жанр 11 буынды (қара өлең) өлшеміне (4+3+4 немесе 3+4+4) көшеді. Егер 7-8 буынды өлең рәсімнің қозғалысын (акцияны) сүйемелдесе, 11 буынды өлшем кең тынысты эпикалық-лирикалық баяндауға, философиялық толғанысқа және дидактикалық метафораларды (от, шаңырақ, босаға) қолдануға мүмкіндік береді. 11 буынды силлабикалық өлеңнің әр

шумағындағы алғашқы екі тармақ табиғат немесе кеңістік суретін берсе, соңғы екі тармақ негізгі дидактикалық ойды түйіндейді.

Осылайша, дәстүрлі силлабикалық өлеңнің 7-8 және 11 буынды өлшемдері бес түркі халқының үйлену фольклорында ортақ типологиялық инвариант ретінде қызмет етеді. Олар жалаң сөз тізбегі емес, магиялық-рәсімдік қызметтің эстетикалық және лингвопоэтикалық деңгейге өтуін қамтамасыз ететін қатаң поэтикалық матрица болып табылады.

Ғұрыптық мәтіндердің ішкі динамикасы мен метрикалық икемділігін нақты фольклорлық үлгілерден айқын көруге болады. Мысалы, ұзатылып бара жатқан қыздың туыстарымен қоштасу сәтіндегі мына бір мәтінге назар аударайық [15, б.32-13]:

Көк шымылдық көтерші, көрсін әжем, жар-жар. Көзінің жасын көл қылып, төксін әжем, жар-жар! Өп-өтірік жылайды-ау менің әкем, жар-жар. «Бір міндеттен құтылдым», десін әкем, жар-жар! Р. Якобсонның теориясына сүйенсек [13, б.28-22], бұл шумақтар қатаң синтаксистік параллелизмнің мінсіз үлгісі болып табылады. Жыршы (немесе қалыңдық) әжем, әкем, жеңгем, ағам сөздерін ғана ауыстыра отырып, бір синтаксистік конструкцияны бірнеше рет қайталайды. Бұл қайталаным (анафора мен эпифора) жалаң сөз тізбегі емес, ол – өтпелі рәсімнің әр қадамын (әр туыспен жеке-жеке қоштасу актісін) заңдастыратын ырғақтық матрица.

Сонымен қатар, академик З. Ахметов зерттеген қазақ өлеңінің метрикалық заңдылықтары [27, б.43-45] бұл мәтінде ерекше көрініс табады. Өлең 11 буынды өлшеммен (4+3+4) құрылған: Көк шы-мыл-дық (4) кө-тер-ші (3) көр-сін ә-кем (4). Әрбір тармақтың соңындағы 2 буынды «жар-жар» рефрені силлабикалық өлшемді ұзартып, өлеңге қоштасуға тән созылыңқы, баяу, мұңды ырғақ (каданс) береді. Бұл ырғақ лиминальдық өткелдің психологиялық ауыртпалығын дәл беретін лингвопоэтикалық құрал қызметін атқарады. Дәстүрлі силлабикалық өлеңнің 7-8 буынды метрикалық өлшемі мен синтаксистік параллелизм заңдылықтарын нақты фольклорлық мәтіндерден айқын көруге болады. Қазақ өлең құрылымындағы жеті-сегіз буынды жыр үлгісі қыздың қоштасуындағы (сыңсу мен жар-жар) психологиялық ырғақты дәл береді [1, б.8-113]:

Сыл-дыр-сыл-дыр / қа-мыс-қа (4+3=7 буын) Сыр-ғам түс-ті, / жар-жар-ау. (4+3=7 буын) Сыр бер-ме-ген / жер-лер-ге, (4+3=7 буын) А-пам түс-ті, / жар-жар-ау! (4+3=7 буын). Бұл шумақтар академик З. Ахметов негіздеген 7 буынды (4+3) өлшемге қатаң бағынады [27, б.43-45]. Сонымен қатар, Р. Якобсонның синтаксистік просодия теориясына сәйкес [13, б.28-22], мұнда өте күшті психологиялық және грамматикалық параллелизм көрініс тапқан. Сырғаның сылдырлап қамысқа түсуі – физикалық құбылыс болса, апасының (қыздың) бейтаныс, «сыр бермеген» жат жерге түсуі – әлеуметтік трагедия. Екі құбылыс өлең ішінде параллель қойылып, қыздың шарасыздығын бейнелейді. Осы параллелизм келесі шумақта шарықтау шегіне жетеді: Апам үшін қабырғам Қайысады, жар-жар-ау. Қолымдағы қос жүзік Майысады, жар-жар-ау! [15, б.8-113].

Мұнда синтаксистік симметрия арқылы ғажайып метафоралық байланыс құрылған: заттық әлемдегі қатты металдың (қос жүзіктің) майысуы адамның ішкі жан дүниесінің, сүйектің (қабырғаның қайысуы) сынуына тікелей баланады. Зат пен сезімнің бұлайша синтаксистік қатар қойылуы – ауызша дәстүрдегі поэтикалық техниканың шыңы. Сондай-ақ, мәтіндегі диалогтық антитеза да Р. Якобсонның параллелизм заңдылығына сүйенеді [13, 28-22 б.]: Атаң үшін қайын атаң, Дейді қазақ, жар-жар-ай! Айналайын әкемдей, Қайдан болсын, жар-жар-ай! [15, б.111-8]

Бұл қатарда «қайын ата» мен «туған әке» ұғымдары қарама-қарсы қойылып (антитеза), қыздың жаңа әлеуметтік мәртебені (интеграцияны) қабылдауға деген ішкі қарсылығын көрсетеді. Ғылыми-теориялық тұжырымдарымызды нақты эмпирикалық материалмен дәлелдеу үшін қазақ фольклорындағы классикалық «Жар-жар» мәтінінің композициялық-ырғақтық құрылымына лингвопоэтикалық талдау жасайық. Академик З. Ахметов дәлелдеген дәстүрлі силлабикалық өлең жүйесі [14, 43-45 б.] бұл мәтінде 7-8 буынды (4+3 және 4+4) жыр өлшемімен беріледі. Мысалы: Е-сік ал-ды // қа-ра су (4+3=7 буын), Май-дан бол-сын, // жар-жар (4+3=7 буын). Ақ жү-зім-ді // көр-ген-дей (4+3=7 буын), Ай-нам бол-сын, // жар-жар (4+3=7 буын). [1, 113 б.]. Бұл қатаң силлабикалық тор мен тұрақты цезура (бунақ) өлеңнің акустикалық, ырғақтық динамикасын ұстап тұрады. Әр жолдың соңындағы «жар-жар» рефрені Р. Якобсонның теориясындағы синтаксистік просодияның негізі ретінде қызмет етіп [13, б.28-22], мәтінге гипноздық, толқынды ырғақ береді.

Мәтіннің ең басты ерекшелігі – Р. Якобсон негіздеген қатаң синтаксистік және грамматикалық параллелизм [13, б.28-22]. Қыздың сепарациялық үрейі мен туыстарымен қоштасуы кездейсоқ эмоциямен емес, қатаң параллельді формулалармен беріледі: Айналайын әкемді // сағынар ем, жар-жар. Малға сатып жіберді... Айналайын шешемді // сағынар ем, жар-жар. Өзі апарып тастады... Айналайын ағамды // сағынар ем, жар-жар. Өзі апарып салады... [15, б.17-11]. Бұл мысалдан көріп отырғанымыздай, морфологиялық және синтаксистік құрылым (Айналайын + табыс септігіндегі туыс атауы + сағынар ем) толығымен қайталанады. Бұл синтаксистік параллелизм туған үймен байланыстың біртіндеп, сатылы түрде үзілуін бейнелейтін поэтикалық механизм болып табылады. Сонымен қатар, мәтіндегі диалог айқын поэтикалық антитезаға құрылған: күйеу жағы «Қайын енесі анадай» деп жұбатса, қыз жағы «Айналайын анамдай қайдан болсын!» деп сепарациялық қайшылықты шегіне жеткізеді.

Дәстүрлі силлабикалық өлең метрикасы мен синтаксистік параллелизмнің үйлесімін қазақ фольклорындағы зооморфтық кодтар арқылы құрылған «Жар-жар» мәтіндерінен айқын көруге болады. Мәселен, қыздың ұзатылу кезіндегі ішкі трагедиясы мынадай психологиялық параллелизммен беріледі:

Торғай сүйер баласын «таңғағым» деп, жар-жар, (4+3+4 = 11 буын)
Тобылғының басына қонғаным деп, жар-жар. (4+3+4 = 11 буын) Қыз жылайды

кетерде өксіп-өксіп, жар-жар, (4+3+4 = 11 буын) «Күздігүні курайдай солғаным» деп, жар-жар! (4+3+4 = 11 буын) [1, 116-13 б.]

Академик З. Ахметов дәлелдегендей [27, б.43-45], бұл мәтін қатаң 11 буынды қара өлең (4+3+4) өлшеміне құрылған. Ұйқас жүйесі де классикалық «А-А-Б-А» үлгісіне бағынады: таңғағым деп (а) – қонғаным деп (а) – өксіп-өксіп (б) – солғаным деп (а). Мұндағы «б» тармағы ұйқасқа кірмей, қыздың психологиялық жай-күйіне акцент жасайды да, қалған тармақтар ішкі ұйқас пен тұрақты рефрен («жар-жар») арқылы эпифоралық үндестікпен шегеленеді.

Р. Якобсонның теориясына сәйкес [13, б.28-22], бұл шумақтардағы қатаң синтаксистік параллелизм (Торғай сүйер... Қарға сүйер... Қой сүйеді...) табиғаттағы аналық инстинкті адам қоғамындағы қатал дәстүрге қарама-қарсы қояды. Табиғатта барлық тіршілік иесі өз баласын бауырына басса, адам қоғамы қызын жат жұртқа жылатып ұзатуға мәжбүр етеді. Осы психологиялық және синтаксистік параллелизм дәстүрлі 11 буынды өлшемнің матрицасына түскенде, қыздың сепарациялық үрейін жеткізетін ең қуатты лингвопоэтикалық құралға айналады.

2.2 Сыңсу, кошок, йиғи, агы, сыңсыу: «символдық өлім» жанрының салыстырмалы поэтикасы

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорындағы қыз ұзату жанрлары – қазақтың сыңсуы, қырғыздың кошоғы, өзбектің йиғисі, түрікменнің агысы, қарақалпақтың хаужар/сыңсыуы – ван Геннептің схемасы бойынша «сепарация» (Қосымша В) актісін, яғни қыздың туған рулық кеңістіктен «символдық өлімін» атқарады. Осы параграфтың мақсаты – нақты мәтіндік дәлелдер мен салыстырмалы кестелер арқылы бес халықтың ортақ поэтикалық моделін анықтап, ұлттық ерекшеліктерді жүйелеу.

Бес халықтың қыз ұзату жанрларының ең іргелі ортақ поэтикалық принципі – монологтық сипат. Жар-жардан айырмашылығы – диалогтық – сыңсу, кошок, йиғи, агы, хаужар барлығы да бір субъектінің – қыздың – монологы. Монологтық принциптің нақты поэтикалық тұжырымдалуы халықтан халыққа ерекшеленеді:

Кесте 5. Монологтық принциптің бес халықтағы тұжырымдалуы

Халық	Жанр	Монолог ұйымдастыру тәсілі	Нақты мысал	Семантикалық ерекшелік
Қазақ	Сыңсу	Адресаттар жүйесі арқылы (7 адресат, №8)	«Әкесіне айтқаны... Шешесіне айтқаны...»	Рулық кеңістіктің картасы
Қырғыз	Кошок	Табиғат образдары арқылы	«Ақ жолторудун ташы бар, асып кетет башы бар»	Лирикалық жалпылау
Өзбек	Йиғи	Риторикалық айыптау арқылы	«Osmondagi turg'ayni sotgan otam, yor-yor»	Тікелей айыптау
Түрікмен	Агы	Поэтикалық шеберлік арқылы	«Жорыққа шыққан батырдай»	Эпикалық синтез
Қарақалпақ	Хаужар/сыңсыу	Нақты жас пен дерек арқылы	«8 жаста біреуге малға беріп»	«Жеке тарих» сипаты

Осы кестеден мынадай тұжырым шығады: монологтық принцип бес халықта ортақ, бірақ оның ұйымдастыру тәсілі – адресаттар жүйесі, табиғат образдары, риторикалық айыптау, эпикалық баяндама – халықтың поэтикалық дәстүрін бейнелейді.

Бес халықтың қыз ұзату жанрларында ең жиі кездесетін, ең семантикалық тұрғыдан маңызды мотив – «*малға сату*» *мотиви*. Осы мотивтің нақты мәтіндік дәлелдерімен салыстырмасы:

Кесте 6. «Малға сату» мотивінің бес халықтағы нұсқалары

Халық	Жанр	Нақты мәтін	Семантикалық ерекшелік
Қазақ	Сыңсу №3	«Басымды балапандай малға сатып»	Балапан теңеуі – дәрменсіздік
Қазақ	Сыңсу №2	«Малға мені сатқандай, / Мен жұртыма жау ма едім?!»	Риторикалық сұрақ – наразылық
Қазақ	Сыңсу №8	«Малға да қиып сатады-ай»	Констатация
Қарақалпақ	Хаужар	«8 жаста біреуге малға беріп, / Етегімді толтырды көздің жасы»	Нақты жас – жеке тарих
Өзбек	Йиғи	«Osmondagi turg'ayni sotgan otam»	Метафора – жанама айыптау
Қазақ	Жар-жар №5	«Әлпештеген баласын малға сатты»	Еркелеткен баланы сату – трагедия

Осы кестеден үш маңызды тұжырым шығады. Біріншіден, «малға сату» мотиві бес халықта ортақ – жалпытүркілік мотив. Екіншіден, поэтикалық тұжырымдалу тәсілі ерекшеленеді: қазақта тікелей, өзбекте жанама метафора арқылы, қарақалпақта нақты деректермен. Үшіншіден, мотивтің семантикасы – «символдық өлімнің» ең нақты тілдік тұжырымы: мал алмасуының объектісіне айналу – рулық субъект мәртебесін жоғалту.

«Үркерден» формуласының төрт қазақ нұсқасы – «қашқан / шыққан / аққан / үркермен шыққан» – мен оның басқа халықтардағы параллельдері жалпытүркілік поэтикалық жүйенің тереңдігін ашады. Зерттеу материалындағы сыңсу мәтіндерінен анықталған нұсқалар:

Кесте 7. «Үркерден» формуласының жалпытүркілік параллельдері

Халық	Формула нұсқасы	Семантикалық мән
Қазақ	«Үркерден қашқан жұлдыздай» (сыңсу №1)	Белсенді үркіп қашу – мәжбүрлі, күшті бөліну
Қазақ	«Үркерден шыққан жұлдыздай» (сыңсу №2)	Бейтарап шығу – табиғи процесс
Қазақ	«Үркерден аққан жұлдыздай» (сыңсу №2, №13)	Еріксіз ағу – пассивті, бейсіл қозғалыс
Қазақ	«Үркермен шыққан жұлдыздай» (сыңсу №5)	Бірге шығу – топтан енді ажырамаған
Қырғыз	«Үркер жылдыздай учуп кеттим»	Ұшып кету – еркін қозғалыс интонациясы
Өзбек	«Уркар юлдузидек учиб кетдим»	Ұшып кету – жеңілдеу интонация

Осы кестеден мынадай тұжырым шығады: «Үркерден бөлінген жұлдыз» образы – жалпытүркілік поэтикалық формула. Алайда нақты етістік таңдауы – «қашқан / шыққан / аққан / ұшқан» – халықтан халыққа ерекшеленіп, жанрдың

жергілікті поэтикалық дәстүрін бейнелейді. Қазақ нұсқасы семантикалық тұрғыдан ең бай: төрт нұсқаның болуы вариативтілік потенциалының жоғарылығын дәлелдейді.

Бес халықтың қыз ұзату жанрларындағы тағы бір ортақ мотив — «*ұл болсам*» мотиві. Қазақ сыңсуында бұл мотив кемінде алты мәтінде кездеседі: «Әкемнің қызы болмай ұлы болсам, / Жүрер ем өз елімде билік қылып» (сыңсу №2, №11, №7). Қарақалпақ хаужарында: «Ұл болсам, бір орында болар едім, / Бермепті ол тілекті Құдай маған». Өзбек йиғисінде типологиялық параллель: «*Qiz bola turib o'g'il bo'lsam edi, / O'z elimda erkin yurgan bo'lar edim*» — еркіндік мотиві. Осы параллельдер «ұл болсам» мотивінің жалпытүркілік сипатын дәлелдейді: рулық жүйедегі гендерлік асимметрияның поэтикалық рефлексиясы – мүмкін болмаған альтернативаны армандау арқылы нақты тағдырдың ауыртпалығын күшейтетін поэтикалық тәсіл.

Бес халықтың қыз ұзату жанрларының метрикалық жүйелерін салыстыру жалпытүркілік силлабикалық принциптің ортақтығын және нақты метрикалық өлшемдердегі айырмашылықтарды ашады:

Кесте 8. Метрикалық жүйенің бес халықтағы салыстырмасы

Халық	Жанр	Негізгі өлшем	Ерекшелік	Тарихи ықпал
Қазақ	Сыңсу	7-8 буын (4+3, 4+4)	№11 мәтілінде 5+3 ерекше нұсқа; №3-де «Бй-ый» жылау белгісі	Архаикалық түркілік
Қырғыз	Кошок	7-8 буын	Жылаумен сүйемелденген орындалу	Архаикалық түркілік
Өзбек	Йиғи	11 буын (4+4+3)	Бармақ өлшемі	Арабтық-парсылық
Түрікмен	Ағы	7-8 буын	Дутар сүйемелдеуімен	Архаикалық түркілік
Қарақалпақ	Хаужар/сыңсу	7-8 буын	Қазақ нұсқасына жақын	Архаикалық түркілік

Қазақ, қырғыз, түрікмен, қарақалпақ жанрлары 7-8 буынды жүйеге бағынады – архаикалық түркілік силлабикалық принцип. Өзбек йиғисінің 11 буынды жүйесі арабтық-парсылық өлең дәстүрінің ықпалын бейнелейді. Бұл метрикалық айырмашылық – тарихи-мәдени ықпалдардың поэтикалық мәтінде тіркелуінің нақты дәлелі.

Осы параграфтың нақты мәтіндік талдауы мынадай іргелі тұжырымға әкеледі: бес халықтың қыз ұзату жанрлары – сыңсу, кошок, йиғи, ағы, хаужар – бір ортақ поэтикалық моделге бағынады. Бұл модельдің элементтері: монологтық принцип, «малға сату» мотиві, «Үркерден бөлінген жұлдыз» образы, «ұл болсам» мотиві, 7-8 буынды силлабикалық жүйе – барлық бес халықта анықталды. Алайда осы ортақ модельдің ішінде нақты поэтикалық тұжырымдалу деңгейінде айтарлықтай ұлттық ерекшеліктер бар. Осы ортақтық пен ерекшеліктің бірлігі – Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының типологиялық табиғатын сипаттайтын маңызды ғылыми нәтиже.

2.3 Жар-жар / ёр-ёр / яр-яр / хаужар: лиминальды фазаның диалогтық поэтикалық моделі

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклорындағы диалогтық той жанрлары – қазақтың жар-жары, өзбектің ёр-ёры, түрікменнің яр-яры, қарақалпақтың хаужары, қырғыздың жар-жары – ван Геннептің схемасы бойынша лиминальды фазаны – екі рулық кеңістік арасындағы «аралық күйді» – тұжырымдайды. Бұл жанрлар сыңсу / кошок / йиғи жанрларынан принципті тұрғыдан ерекшеленеді: монологтық принцип орнына диалогтық принцип. Бұл айырмашылық – тек орындалу техникасының ерекшелігі ғана емес, ол лиминальды фазаның мифопоэтикалық мәнін – екі рулық жүйенің поэтикалық тілдесуін – тікелей тұжырымдайды [55].

Жар-жар жанрының ең тұрақты, барлық нұсқаларда сақталатын элементі – рефрен. Рефреннің жоғалуы – мифопоэтикалық мазмұнның бәсеңдеуінің ең айқын индикаторы. Бес халықтың рефрен жүйесі:

Кесте 9. Рефреннің бес халықтағы нұсқалары және трансформация белгілері

Халық	Рефрен нұсқасы	Фонетикалық ерекшелік	Семантикалық тон	Трансформация белгісі
Қазақ	«жар-жар»	Тұйық дауысты – ауыр	Нейтральды	Архаикалық
Қазақ	«жар-жар-ау»	«ау» – жоқтау интонациясы	Мұңды, трагикалық	Архаикалық
Қазақ	«жар-жар-ай»	«ай» – жеңіл интонация	Жеңіл, ойын	Аралық
Өзбек	«ёр-ёр»	Еріндік дауысты – жұмсақ	Лирикалық	Архаикалық
Түрікмен	«яр-яр»	Ашық дауысты – кең	Кең, ашық	Архаикалық
Қарақалпақ	«яр-яр-ау»	«ау» – қазақпен ортақ	Мұңды	Архаикалық
Қазақ №4	Рефренсіз	Жоқ	Нейтральды	Кеңестік трансформация

Осы кестеден мынадай тұжырым шығады: «ау» қосымшасы қазақ пен қарақалпақта ортақ – бұл екі халықтың поэтикалық жүйесінің жақындығының нақты дәлелі. Рефреннің жоғалуы – жар-жар №4 кеңестік нұсқасы – «демифологизация» процесінің ең айқын индикаторы.

Жар-жар жанрының ең маңызды, ең кең таралған формуласы – бес халықта сөзбе-сөз дерлік бірдей. Бұл – жалпытүркілік поэтикалық жүйенің ең нақты дәлелі:

Кесте 10. «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын» формуласының бес халықтағы параллельдері

Халық	Формула	Дерек
Қазақ	«Ақ отауым тіккен жер майдан болсын, жар-жар»	Жар-жар №1, №5, №3
Қарақалпақ	«Ақ отауым тіккен жер майдан болсын яр-яр-ау»	Хаужар мәтіні
Өзбек	«Oq o'tovim tikkan yer maydon bo'lsin, yor-yor»	Ёр-ёр жинағы
Қырғыз	«Ак өргөөм тиккен жер майдан болсун, жар-жар»	Кошок жинағы
Түрікмен	«Ak öýüm tiken ýer meýdan bolsun, ýar-ýar»	Яр-яр жинағы

Бұл формуланың бес халықта сөзбе-сөз дерлік бірдей тұжырымдалуы – жалпытүркілік поэтикалық мұраның ең айқын мысалы. Формуланың мифопоэтикалық мәні: «ақ отау» – жаңа рулық кеңістіктің символы; «майдан болсын» – тілек формуласы – лиминальды фазадан интеграциялық фазаға психологиялық өтудің поэтикалық дайындығы.

Жар-жар жанрының диалогтық принципі бес халықта түрліше тұжырымдалады:

Кесте 11. Диалогтық структураның бес халықтағы салыстырмасы

Халық	Жанр	Диалог принципі	Орындаушы субъекті	Мифопоэтикалық функция
Қазақ	Жар-жар	Екі топтық диалог (№11 – бір тақырып үш рет)	Қыз жағы + жігіт жағы	«Шешілмеген» лиминальды күй
Өзбек	Ёр-ёр	Хорлық – жекелік кезектесуі	Айелдар хоры + жеке орындаушы	Ұжымдық интеграция
Түрікмен	Яр-яр	Кезектесу принципі	Дутар сүйемелдеуімен	Ырғақтық байланыс
Қарақалпақ	Хаужар	Медиатор – жиын диалогы	Орындаушы + халайық	Беташармен типологиялық ортақ

Зерттелген қазақ жар-жар мәтіндерінде диалогтық структураның ең айқын нұсқасы – №11 мәтіні: бір тақырып үш рет айтылады, қыз жағы мен жігіт жағы кезекпен жауап береді, бірақ диалог «шешілмей» аяқталады. Бұл «шешілмеген» диалог лиминальды фазаның мифопоэтикалық мәнін – «аралық күйдің» тұйықталмағандығын – нақты тұжырымдайды. Өзбек ёр-ёрындағы хорлық-жекелік диалог қазақтың «екі топтық» диалогымен типологиялық ортақтықта, бірақ орындалу техникасы жағынан ерекшеленеді. Қарақалпақ хаужарында медиатордың (Қосымша Г) жиынмен диалогы – «Ха, халайық, халайық, / Келиншек келіп қалыпты, / Ынтығысып қарайық» – беташардың медиатор функциясымен типологиялық ортақ.

Жар-жар №4 мәтілінің архаикалық №5 нұсқасымен салыстырмасы кеңестік «демифологизация» процесінің нақты поэтикалық механизмін ашады:

Кесте 12. Жар-жардың архаикалық vs кеңестік трансформация: №5 пен №4 мәтіндерінің салыстырмасы

Элемент	Архаикалық нұсқа (жар-жар №5)	Кеңестік нұсқа (жар-жар №4)
Бөліну семантикасы	«Тірі айырылып барамын»	Жоқ
«Малға сату» мотиві	«Малға сатты» – тікелей	Жоқ
Рефрен	«жар-жар-ау» (мұнды интонация)	«жар-жар» (нейтральды)
Жаңа лексика	Жоқ	«Семья», «махаббат», «борышын ақтаңыздар»
Тотемдік образдар	«Торғай», «каз», «аққу»	Жоқ немесе декоративті
Мифопоэтикалық мазмұн	Толық – «символдық өлім» семантикасы	Іс жүзінде жоқ

Осы кестеден маңызды тұжырым шығады: кеңестік трансформация «форманы сақтай отырып мазмұнды өзгерту» механизмі арқылы жүзеге асқан. Рефрен сақталады – бірақ мұнды «ау» интонациясын жоғалтады. Жанр аты

сақталады – бірақ «символдық өлім» семантикасы жойылады. Бұл – мифопоэтикалық жүйенің сыртқы идеологиялық қысымға «икемделу» стратегиясы. Дәл осы стратегия өзбек өр-өрында да байқалады – Б. Саримсақовтың зерттеуінде атап өткендей, кейбір шумақтар тұрмыстық өзгерістер нәтижесінде орындалу процесінен шығып кетеді [56, б.34].

Жар-жар жанрының тағы бір ерекше элементі – амбивалентті семантика. Қазақ жар-жарындағы: «Өп-өтірік жылайды-ау менің әкем, жар-жар. / Бір міндеттен құтылдым, десін әкем, жар-жар!» – «өтірік жылау» мен «міндеттен құтылу» бір мезгілде. Қарақалпақ хаужарындағы: «Иши күйген душпаны, / Аяғына бас урсын» – дұшпанның жеңілуі мен өзінің жеңісі бір мезгілде. Өзбек өр-өрындағы: «Osmondagi turg'ayni sotgan otam, yor-yor, / O'z qizini tanimay sotgan otam, yor-yor» – айыптау мен қабылдаудың амбивалентті бірлігі. Осы үш халықтағы параллельдер «амбивалентті семантиканың» жалпытүркілік сипатын дәлелдейді: лиминальды фаза – «арасында тұру» кезеңі – трагедия да, қуаныш та, бөліну де, қосылу да бір мезгілде.

Осы параграфтың нақты мәтіндік талдауы мынадай іргелі тұжырымға әкеледі. Жар-жар / өр-өр / яр-яр / хаужар жанрлары бір ортақ поэтикалық модельге бағынады: диалогтық принцип, рефреннің нұсқалық жүйесі, «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын» формуласы, амбивалентті семантика – барлық бес халықта анықталды. Алайда осы ортақ модельдің ішінде нақты тұжырымдалу деңгейінде ерекшеліктер бар: рефреннің фонетикалық нұсқасы, диалогтық структураның ұйымдастырылу тәсілі, «демифологизация» процесінің қарқыны – халықтан халыққа өзгереді. Кеңестік трансформацияның қазақ жар-жары мен өзбек өр-өрында бір механизм арқылы жүргені дәлелденді. Осы ортақтық пен ерекшеліктің бірлігі лиминальды фазаның жалпытүркілік диалогтық поэтикалық моделінің нақты мәтіндік тұжырымы болып табылады.

2.4 Беташар, бет ачар, гелин салама, никоҳ лапарі және бет ашу: Орталық Азия түркі халықтарының үйлену инициация жырларының салыстырмалы талдауы

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорының жанрлық жүйесінде инициация жырлары – беташар, бет ачар, гелин салама, никоҳ лапарі, бет ашу – ерекше сакральды орын алады. Бұл жырлар ван Геннептің «өту ғұрыптары» схемасының үшінші, соңғы кезеңін – қосылу актісін – поэтикалық тілде тұжырымдайды [5]. Алайда инициация жырларын тек «қосылу» функциясымен ғана шектеу олардың мифопоэтикалық тереңдігін жеткіліксіз ашады. Мифопоэтикалық тұрғыдан инициация жырлары – қыздың жаңа рулық космосқа ресми кіруін, оның жаңа ата-баба рухтарымен байланысын орнатуын, оның жаңа әлеуметтік-рухани мәртебеге ие болуын тұжырымдайтын сакральды мәтіндер. Осы жырларда бетті ашудың космогониялық мәні, жаңа рулық кеңістікке таныстырудың инициациялық семантикасы, медиатор бейнесінің орталық рөлі – бәрі де бір іргелі

мифопоэтикалық идеяның – символдық қайта туудың – әртүрлі поэтикалық тұжырымдары болып табылады.

Инициация жырларының типологиялық салыстырмасы Орталық Азия фольклортануының ерекше маңызды саласы болып табылады, өйткені дәл осы жырларда ғұрыптың мифопоэтикалық мазмұны ең айқын, ең тікелей тұжырымдалады. Бөліну жырларында – сыңсу типті жырларда – мифопоэтикалық мазмұн жылаудың, жоқтаудың поэтикасы арқылы жасырын тұжырымдалса; диалогтық жырларда – жар-жар типті жырларда – ойын-сауықтың, жарыстың поэтикасы арқылы безендіріліп тұжырымдалса; инициация жырларында – беташар типті жырларда – мифопоэтикалық мазмұн ашық, тікелей, ресми жариялау түрінде тұжырымдалады. Осы айырмашылық инициация жырларының жанрлық жүйедегі ерекше орнын анықтайды: олар ғұрыптың мифопоэтикалық мазмұнын жасырмайды, оны поэтикалық тілде ашық жариялайды.

Инициация жырларын зерттеуде ең маңызды методологиялық принцип – медиатор бейнесінің орталық рөлін ескеру. Бөліну жырларын негізінен қыздың өзі орындаса; диалогтық жырларды екі жақ бірге орындаса; инициация жырларын арнайы рухани маман – жырау, ақын, бақсы – орындайды. Бұл орындаушылық айырмашылық мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды: инициация жырларын орындаушы – жай ғана поэт немесе жыршы емес, ол медиатор, яғни жас келінді жаңа рулық кеңістікке ресми таныстыруды, оны жаңа ата-баба рухтарымен байланыстыруды, оның жаңа мәртебесін жариялауды жүзеге асыратын рухани маман. Элиаденің тұжырымдамасы бойынша, инициация – шаманизм дәуірінен бастап сақталған ең архаикалық рухани практикалардың бірі, ал оның жетекшісі – медиатор – архаикалық бақсының кейінгі мәдени трансформациясы [40].

Қазақ беташары – Орталық Азия аймағындағы инициация жырларының ең толық зерттелген, ең жүйелі сақталған нұсқасы. «Беташар» сөзінің мағынасы – «бетті ашу» – жанрдың мифопоэтикалық мазмұнын тікелей тұжырымдайды. Бетті ашу – символдық туудың актісі. Туылатын нәресте де анасының жатырынан жарыққа шыққанда оның беті алғаш рет ашылады – жарық дүниемен, тіршілермен, рухани кеңістікпен алғашқы байланыс орнайды. Дәл осылайша, беташарда қыздың беті ашылады – ол жаңа рулық кеңістіктің жарығына, жаңа ата-баба рухтарының қорғауына, жаңа тотемдік күштердің аясына алғаш рет шығады. Осы параллелизм – нәрестенің туылуы мен жас келіннің жаңа рулық кеңістікке «туылуы» – беташардың «қайта туу» архетипімен байланысын ашады. Беташардың поэтикалық жүйесі бірнеше іргелі элементтен тұрады. Ең алдымен, жырдың кіріспесінде жыршы ғарыштық кеңістікке сілтеме жасайды: аспан мен жерге, отқа, суға, ата-баба рухтарына үндеу. Бұл кіріспе – Орхон жазбаларының космогониялық формулаларымен тікелей типологиялық байланыстағы мифопоэтикалық актіні жүзеге асырады: ғұрыпты ғарыштық контекстке орналастыру, оған ғарыштық мән беру [2]. Жырдың негізгі бөлімінде жыршы жаңа отбасының мүшелерін – ата-енені, жеңгелерді, қайын аға-іні – бірінен соң бірі

таныстырады. Бұл таныстыру – тек әлеуметтік ақпарат беру ғана емес, ол жас келінді жаңа рулық тізбекке, жаңа ата-баба байланыстарына, жаңа мифологиялық жүйеге ресми қосудың мифопоэтикалық актісі. Таныстырылған адамдардың аты-жөні – тек жеке атаулар ғана емес, олар жаңа рулық космостың рухани картасының нүктелері, жас келіннің жаңа мифологиялық кеңістіктегі бағдарын анықтайтын рухани белгілер.

Беташардың ерекше мифопоэтикалық элементі – жас келіннің отқа табынуы. Беташар кезінде жас келін ошаққа бас иіп, отқа май құяды. Бұл іс-әрекет – жай ғана дәстүрлі сыпайылық жесті емес, ол жаңа отбасының от рухымен рухани байланыс орнатудың, ата-баба рухтарынан бата алудың мифопоэтикалық актісі. Май құю – от рухын тамақтандыру, оны жаңа отбасының тіршілігіне белсенді қатысуға шақыру. Осы от рәсімінің беташарда сақталуы – инициация жырларының от культімен байланысының, архаикалық анимистік дүниетанымның жанрлық тұрғыдан тұрақтылығының айқын куәсі [24].

Беташардың орындаушысы – жырау немесе арнайы тойшы ақын – медиатор рөлін атқарады. Ол жас келін мен жаңа рулық кеңістіктің арасындағы рухани делдал: оның жыры жас келінді жаңа ата-баба рухтарымен таныстырады, оның дауысы шекаралық лиминальды кеңістікті ашады, оның сакральды сөзі жаңа мифологиялық байланысты орнатады. Жыраудың беташардағы рөлі – архаикалық бақсының медиатор функциясының кейінгі фольклорлық трансформациясы: бақсы рухтарды шақырып, олармен тікелей тілдессе; жырау сакральды поэзия арқылы рухтармен жанама байланыс орнатады.

Қырғыз бет ачары – атауы мен мифопоэтикалық мазмұны жағынан қазақ беташарына ең жақын инициация жырының жанры. «Бет ачар» сөзі де «бетті ашу» деген мағынаны береді, бұл атаулық ортақтық екі жанрдың генетикалық байланысын, ортақ мифопоэтикалық тамырдан тарайтынын дәлелдейді. Алайда қырғыз бет ачарының өзіндік ерекше мифопоэтикалық сипаты бар, ол қырғыз мәдениетінің таулы географиялық-рухани контекстінен, «Манас» эпосының поэтикалық дәстүрінен және қырғыз мифологиялық дүниетанымының ерекшеліктерінен туындайды.

Қырғыз бет ачарының ең маңызды мифопоэтикалық ерекшелігі – тау символикасының орталық рөлі. Жас келіннің жаңа рулық кеңістікке кіруі – бет ачарда таудан түсіп, жазық жерге, адамдар мекеніне бару ретінде тұжырымдалады. Бұл тіршілер дүниесінің жазық жерде, аспанға жақын рухани кеңістіктің таулы биіктікте орналасуы – қырғыз мифологиялық санасының ерекшелігі. Жас келін тауды – рухтар мен Тәңірімен байланысты жоғары рухани кеңістікті – тастап, адамдар арасындағы тіршілікке қосылады. Осы мифологиялық схема – вертикаль осьтің бойымен жоғарыдан төменге қозғалудың мифопоэтикалық тұжырымы – «Манас» эпосының мифологиялық жүйесімен тікелей байланысты.

Бет ачарда «Манас» эпосының образдары мен формулаларының кездесуі осы байланысты айқын бейнелейді. «Манас» батырының ерліктері,

Қаныкейдің инициациясы, эпостық кейіпкерлердің рухани күші – осы мотивтер бет ачарда жас келіннің рухани күшін, оның инициациялық дайындығын сипаттауда пайдаланылады. Осылайша, қырғыз бет ачары – тек ғұрыптық жыр ғана емес, ол «Манас» эпосының мифопоэтикалық жүйесімен байланысқан, соның рухани кеңістігінде жүзеге асатын инициациялық акт.

Бет ачардың орындалу ерекшелігі де қазақ беташарынан өзгеше. Қырғыздарда бет ачарды орындаушы – комузчу, яғни қырғыздың дәстүрлі ішекті аспабы комузды ойнаушы – тек жыршы ғана емес, ол бір мезгілде музыкант, жырау және медиатор. Комуздың дыбысы – тек музыкалық сүйемел ғана емес, ол рухани кеңістікті ашатын, рухтарды шақыратын, ғұрыптық атмосфераны жасайтын сакральды дыбыстық акт. Элиаденің шаманизм туралы зерттеулері бойынша, шаманның дабылы да дәл осындай функцияны атқарады: ол рухани кеңістікті ашады, медиатордың рухтармен байланысын қамтамасыз етеді [40]. Комуздың осы функциясы – шамандық дабылдың кейінгі музыкалық трансформациясы.

Түрікмен үйлену фольклорындағы инициация жырының жанры – гелин салама – атауынан-ақ өзінің мифопоэтикалық функциясын тұжырымдайды. «Гелин» – «келін», «салама» – «сәлем беру, таныстыру» деген мағынаны береді. Яғни гелин салама – жас келіннің жаңа рулық кеңістікке ресми таныстырылуы, оның сол кеңістіктің рухани иелеріне – ата-баба рухтарына, отбасы мүшелеріне, тіпті үй рухтарына – ресми «сәлем берімі».

Гелин саламаның ең маңызды мифопоэтикалық ерекшелігі – оның батырлық эпос мотивтерімен байланысы. Қазақ беташарында жас келіннің жаңа рулық кеңістікке кіруі – символдық туу ретінде тұжырымдалса; қырғыз бет ачарында – таудан жазыққа түсу ретінде; гелин саламада – батырлық жорықтан аман оралу, жеңімпаздықпен жаңа жерге кіру ретінде тұжырымдалады. Бұл батырлық-инициациялық синтез – түрікмен мәдениетінің поэтикалық ерекшелігін, батырлық пен некелік мифологияның органикалық байланысын бейнелейді. Гелин саламада күйеу жігіт – тек некелесуші ғана емес, ол жаулап алынған жаңа кеңістікке – жаңа рулық космосқа – қалыңдығын алып келуші батыр. Ал жас келін – тек «алып келінген» объект ғана емес, ол да жаңа кеңістікке батырлықпен кіруші, сол кеңістіктің рухани иелерімен беттесіп, олардың мойындауын алушы тұлға.

Гелин саламаның поэтикалық жүйесінде Гороглы эпосының образдары мен формулаларының іздері айқын байқалады. Батырлық тілдің – ерлік, жеңіс, жол, кедергіні жеңу – инициация жырының мазмұнына органикалық сіңуі түрікмен поэтикалық дәстүрінің ерекшелігін бейнелейді. Гелин саламаның орындаушысы да – тек ғұрыптық жыршы ғана емес, ол бір мезгілде эпикалық жыршының – озанның – дәстүрін жалғастыратын, ғұрыптық поэзия мен батырлық эпосты бір медиатор бейнесінде синтездейтін рухани маман.

Өзбек үйлену фольклорындағы инициация жырының жанры – никох лапары – бес халықтың арасындағы ең синкретикалық, ең исламдық элементтері мол нұсқа болып табылады. «Никох» – арабша «неке» деген мағынаны береді, «лапар» – өзбектің ерекше сатиралық-лирикалық поэзия

жанры. Осылайша, никох лапары – исламдық неке ғұрпын халықтық лапар жанрымен синтездейтін, жоғары діни форманы халықтық поэтикалық дәстүрмен байланыстыратын жанрлық ерекшелікке ие.

Никох лапарының ең маңызды мифопоэтикалық ерекшелігі – оның шарифат некесімен – исламдық неке рәсімімен – байланысы. Қазақ беташары шарифат некесіне дейін немесе одан кейін орындалатын халықтық жанр болса; никох лапары шарифат некесінің өзімен бірге орындалып, оның мазмұнын халықтық поэтикалық тілде жаңаша тұжырымдайды. Бұл байланыс – тек формальды синхрондық ғана емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан терең: шарифат никохы – жаңа байланыстың Алла алдындағы ресми орнатылуы; никох лапары – осы жаңа байланыстың халықтық мифопоэтикалық жүйедегі жариялануы. Снесаревтің зерттеулері бойынша, өзбек халықтық исламы мен архаикалық халықтық дәстүрдің синкретизмі (Қосымша А) дәл осындай жанрлық байланыстарда ең айқын байқалады [41].

Никох лапарының поэтикалық жүйесінде де архаикалық мифопоэтикалық мазмұн исламдық тілде жасырынып сақталған. «Алланың берекесімен жаңа үйге кірдің» тіркесі – «ата-баба рухтарының батасымен жаңа рулық кеңістікке кірдің» идеясының исламдық тілдегі нұсқасы. «Пайғамбардың жолымен жүр» тіркесі – «тотемдік арғы атаның жолын ұста» идеясының исламдық баламасы. Осы семантикалық ауыстырулардың жүйелілігі – мифопоэтикалық мазмұнның исламдық тілде жасырын сақталуының ең айқын жанрлық куәсі. Никох лапарының орындаушысы да – арнайы рухани маман, кейде молда мен халықтық жыршының функцияларын бір адам атқарады. Бұл орындаушылық синтез – исламдық діни маман мен архаикалық медиатордың рөлдерінің бір бейнеде жинақталуы – өзбек мәдениетіндегі синкретизмнің орындаушылық тұрғыдан тұжырымдалуы.

Қарақалпақ үйлену фольклорындағы инициация жырының жанры – бет ашу немесе кейбір аймақтарда «келін түсіру» – бес халықтың арасындағы аралық, синтетикалық нұсқа болып табылады. «Бет ашу» атауы қазақ беташарымен және қырғыз бет ачарымен тікелей атаулық байланысты, бірақ мазмұны жағынан өзбек никох лапарының элементтерін де бойына сіңірген.

Қарақалпақ бет ашуының ең маңызды мифопоэтикалық ерекшелігі – Арал маңы аймағының су мифологиясымен байланысы. Жас келіннің жаңа рулық кеңістікке кіруі – бет ашуда судан өту, жаңа жағалауға шығу ретінде тұжырымдалады. «Аралдың суын кесіп өттің», «Сырдарияның жаңа жағасына шықтың» – бұл тіркестер тек географиялық баяндаулар ғана емес, олар лиминальды кеңістіктен – судан, екі дүниенің арасындағы шекаралық аймақтан – аман өтіп, жаңа мифологиялық реалдылыққа кірудің поэтикалық тұжырымдары. Байбуриннің зерттеулері бойынша, судан өту – барлық мәдениеттерде бір дүниеден екіншісіне өтудің, инициацияның ең архаикалық символдарының бірі [24].

Бет ашудың поэтикалық жүйесінде қазақ беташарының жаңа отбасы мүшелерін таныстыру принципі де сақталған, бірақ өзбек никох лапарының исламдық элементтері де бар. Осы синтез – қарақалпақ мәдени аралық

жағдайының инициация жырының жанрлық жүйесінде поэтикалық тұрғыдан тұжырымдалуы.

Осы бес инициация жырын – беташар, бет ачар, гелин салама, никох лапары, бет ашу – кешенді салыстырмалы мифопоэтикалық тұрғыдан талдаудың нәтижесінде бірнеше іргелі тұжырым жасауға болады.

Ең алдымен, барлық бес жанрда «қайта туу» архетипі орталық мифопоэтикалық тақырып болып табылады. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, «өлім мен қайта туу» архетипінің екінші жартысы – «қайта туу» – инициация жырларында ең толық, ең айқын тұжырымдалады [3]. Барлық бес жанрда жас келіннің жаңа рулық кеңістікке кіруі – бетті ашу, тауден түсу, жаңа жерге кіру, суды кесіп өту – символдық туудың мифопоэтикалық тұжырымы. Екіншіден, медиатор бейнесінің орталық рөлі барлық бес жанрда сақталған. Жырау, комузчу, озан, молда-жыршы, тойшы – бұл орындаушылардың барлығы да архаикалық бақсы-медиатордың кейінгі мәдени трансформациялары. Олардың ортақ функциясы – жас келінді жаңа рулық кеңістікке ресми таныстыру, оны жаңа ата-баба рухтарымен байланыстыру, оның жаңа мәртебесін мифопоэтикалық тұрғыдан жариялау. Үшіншіден, от рәсімінің барлық бес жанрда сақталуы – архаикалық от культінің инициация жырларымен байланысының жалпытүркілік тұрақтылығын дәлелдейді. Беташардағы отқа май құю, бет ачардағы оттан өту, гелин саламадағы жаңа ошақты жандыру, никох лапарындағы от рәсімдері, бет ашудағы ошаққа бас ию – бәрі де от культінің инициация ғұрпымен мифопоэтикалық байланысын сақтайды. Төртіншіден, жаңа отбасы мүшелерін таныстыру мотиві барлық бес жанрда – тек нақты мазмұны мен формасы өзгеше – сақталған. Бұл таныстырудың жанрлық тұрақтылығы – инициация жырларының рулық космосты жаңартудағы функциясының, жас келінді жаңа рулық тізбекке қосудағы мифопоэтикалық рөлінің жалпытүркілік сипатын дәлелдейді.

Бес инициация жырының айырмашылықтары да мазмұнды мифопоэтикалық ақпарат береді. Беташардың символдық туу семантикасы – қазақ мәдениетіндегі «қайта туу» архетипінің тікелей тұжырымын бейнелейді. Бет ачардың таулы символикасы – қырғыз мифологиялық санасындағы таудың сакральды орнын ашады. Гелин саламаның батырлық-инициациялық синтезі – түрікмен мәдениетіндегі батырлық пен некелік мифологиялық байланысын дәлелдейді. Никох лапарының исламдық-архаикалық синкретизмі – өзбек мәдениетінің отырықшы, синкретикалық сипатын бейнелейді. Бет ашудың су символикасы – қарақалпақ мифологиялық жүйесіндегі Арал маңы аймағының географиялық-рухани орнын тұжырымдайды.

Осылайша, бес халықтың инициация жырлары – жанрлық атаулары, поэтикалық формалары, орындаушылық дәстүрлері, образдар жүйелері өзгеше болса да – бір ортақ мифопоэтикалық жүйенің, бір ортақ ғұрыптық логиканың, бір ортақ рулық-космостық дүниетанымның аймақтық, мәдени, географиялық тұрғыдан бейімделген нұсқалары болып табылады. Бұл

жанрлық типология – Орталық Азия түркі халықтарының рухани мәдениетінің тұтастығын, олардың ортақ мифопоэтикалық тамырын және сол мезгілде өзіндік мәдени бейнесін жанрлық тұрғыдан дәлелдейтін маңызды ғылыми нәтиже болып табылады.

2.5 Түркі халықтарының салт-дәстүр фольклорындағы поэтикалық формулалар мен бейнелі образдар жүйесі

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорын салыстырмалы поэтика тұрғысынан зерттеудің маңызды бағыттарының бірі – поэтикалық формулалар мен образдар жүйесінің салыстырмалы талдауы. Жанрлық жүйені салыстыру ғұрыптың сыртқы, функционалдық қабатын ашса; поэтикалық формулалар мен образдар жүйесінің салыстырмасы оның ішкі, мифопоэтикалық мазмұнына үңілуге мүмкіндік береді. Формула – тек поэтикалық безендіру емес, ол ғасырлар бойы тұрақталған, өзгертілмей буыннан буынға жеткізілген, өзінің архаикалық мифологиялық семантикасын сақтаған сакральды тіл бірлігі. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, архаикалық поэтикалық формулалар – «мифологиялық уақыттың» тілдік іздері: олар айтылған сәтте мифологиялық реалдылықты жандырады, ғұрыптық кеңістікті сакральды мәнге толтырады, мәтінді ғарыштық тәртіппен байланыстырады [2].

Бес халықтың үйлену фольклорының поэтикалық формулалары мен образдар жүйесін салыстырмалы тұрғыдан зерттеу – бірнеше маңызды ғылыми нәтижеге жеткізеді. Біріншіден, бес халықта бірдей немесе ұқсас формулалардың болуы – олардың ортақ мифопоэтикалық жүйеден тарайтынын, жалпытүркілік поэтикалық дәстүрдің тұрақтылығын дәлелдейді. Екіншіден, осы ортақ формулалардың халықтан халыққа тілдік нұсқалары мен поэтикалық өзгерістері – жалпытүркілік жүйенің нақты мәдени-тарихи жағдайларға бейімделу механизмдерін ашады. Үшіншіден, әрбір халықтың өзіндік ерекше формулалары мен образдары – олардың нақты мәдени бейнесін, географиялық ортасын, тарихи тағдырын поэтикалық тілде тұжырымдайды. Осы үш деңгейдің бірлігінде – ортақтықта, бейімделуде және ерекшелікте – Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорының поэтикалық жүйесінің тұтас суреті қалыптасады.

Поэтикалық формулалар мен образдар жүйесін зерттеуде Милман Паррий мен Альберт Лордтың ауызша поэтика теориясы іргелі методологиялық рөл атқарады [7]. Олардың тұжырымдамасы бойынша, ауызша поэзия тұрақты формулалар – белгілі метрикалық позицияда үнемі қолданылатын сөз тіркестері – арқылы жұмыс істейді. Жырау импровизация жасамайды – ол формулалардың жаңа комбинацияларын жасайды. Осы принцип Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорына да толық қолданылады: формулалардың тұрақтылығы – жырдың мифопоэтикалық мазмұнының сақталуының негізгі механизмі.

Бес халықтың үйлену фольклорын салыстырмалы тұрғыдан зерттегенде, бірнеше формулалар тобы барлық немесе көпшілік халықтарда ортақ мифопоэтикалық семантикамен кездесетіні анықталады. Бұл ортақ формулалар – жалпытүркілік поэтикалық жүйенің ең тұрақты, ең архаикалық элементтері.

Бөліну формулалары – бұрынғы рулық космоспен қоштасуды тұжырымдайтын тіркестер – барлық бес халықтың сыңсу типті жырларында кездеседі. Қазақ тіліндегі «жат жұртқа кетемін» тіркесі – қырғыз тіліндегі «жат журтка кетем», өзбек тіліндегі «ўзга юртга кетаман», түрікмен тіліндегі «ят ýurda gidiyorum», қарақалпақ тіліндегі «жат жерге кетемен» тіркестерімен тікелей типологиялық паралельді қалыптастырады. Осы формуланың бес тілдегі нұсқалары – тек сөздік аударма ғана емес, олар бір мифопоэтикалық идеяның – бөтен рулық космосқа өтудің – бес халықтың поэтикалық тілінде тұжырымдалуы. Формуланың мифопоэтикалық мазмұны барлық бес нұсқада бірдей: «жат жұрт» – тек географиялық алыстық емес, ол бөтен рулық кеңістік, бөтен ата-баба рухтарының аймағы, бөтен мифологиялық реалдылық.

«Туған жердің тауы мен өзенімен қоштасу» формулалар тобы да барлық бес халықта кездеседі, бірақ мазмұны географиялық-мәдени ортаға сәйкес өзгереді. Қазақтарда – дала мен өзен: «туған даламен қоштастым», «туған өзенімді тастап барамын»; қырғыздарда – тау мен жайлау: «биік тауымнан түсіп барамын», «жайлаудан айырылдым»; өзбектерде – бақша мен арық: «бақшамнан үзілдім», «арықтың суынан айрылдым»; түрікмендерде – дала мен ауыл: «туған ауылымнан кеттім», «жайлауымнан айрылдым»; қарақалпақтарда – теңіз бен өзен: «Аралдың суынан кеттім», «Сырдарияны тастап барамын». Осы географиялық-мифологиялық өзгешелік – формуланың мифопоэтикалық мазмұнын өзгертпей, оның нақты жүзеге асу формасын ғана өзгертетін бейімделу механизмінің айқын куәсі.

Тотемдік паралелизм формулалары – адамды тотемдік жануармен теңестіретін тіркестер – да барлық бес халықтың үйлену фольклорында кездеседі. Қазақ тіліндегі «қаздай ұшып барамын» тіркесінің типологиялық аналогтары бес халықтың барлығында бар. Қырғыз тіліндегі «акку куш болуп учуп баратам» – «акку құс болып ұшып барамын»; өзбек тіліндегі «ўрдак болиб учиб кетаман» – «үйрек болып ұшып кетемін»; түрікмен тіліндегі «durna guşu ýaly uşur barýarun» – «тырна құсы сияқты ұшып барамын»; қарақалпақ тіліндегі «қаз болып ұшып барамын» – тікелей қазақ нұсқасымен ұқсас. Осы тотемдік паралелизм формулаларының мифопоэтикалық мазмұны бірдей: тотемдік құс – үш ғарыштық деңгейде еркін тіршілік ете алатын медиатор болмыс, оның образымен теңесу – адамның лиминальды, аралық күйде, екі мифологиялық реалдылықтың арасында тіршілік ететінін тұжырымдайды.

Жарық пен қараңғы антитезасы формулалары – беташар типті инициация жырларының ең маңызды поэтикалық элементтерінің бірі – барлық бес халықта кездеседі. Қазақ тіліндегі «жарыққа шықтың», «қараңғыдан шықтың» тіркестері – қырғыз тіліндегі «жарыкка чыктың», өзбек тіліндегі «ёруғликка чикдинг», түрікмен тіліндегі «ýagtylyga çykdyň», қарақалпақ

тіліндегі «жарыққа шықтың» тіркестерімен ортақ мифопоэтикалық семантиканы бөліседі. Жарық пен қараңғының антитезасы – Тәңірілік космогонияның, Көк Тәңірі мен Жер Ана архетипінің ең тікелей поэтикалық тұжырымы. Жарыққа шығу – символдық туудың, жаңа рулық кеңістіктің аспандық, Тәңірілік жарығына кірудің поэтикалық тұжырымы.

От пен ошақ формулалары – архаикалық от культінің үйлену фольклорындағы поэтикалық іздері – да барлық бес халықта сақталған. Қазақ тіліндегі «отқа май құйдым», «ошаққа бас идім» тіркестері – қырғыз тіліндегі «отко жаг куйдум», өзбек тіліндегі «ўтга мой қуйдим», түрікмен тіліндегі «oda ýag guýdum», қарақалпақ тіліндегі «отқа май құйдым» тіркестерімен тікелей типологиялық ортақтықта. Осы формулалардың бес халықта сақталуы – от культінің жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйедегі орнының тұрақтылығын, оның инициация жырларымен байланысының архаикалық тереңдігін дәлелдейді.

Формулалармен қатар, *поэтикалық тәсілдердің – параллелизм, қайталау, антитеза, градация* – салыстырмалы талдауы да Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесін ашуда маңызды рөл атқарады.

Параллелизм – бес халықтың үйлену фольклорының ең іргелі поэтикалық тәсілі. Параллелизм – жай ғана поэтикалық безендіру емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды функцияны атқарады: ол адами дүниені ғарыштық дүниемен, адами тіршілікті табиғат тіршілігімен, нақты оқиғаны мифологиялық прецедентпен байланыстырады. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, параллелизм – архаикалық мифологиялық ойлаудың ең тікелей поэтикалық тұжырымы: ол «бұл жерде болғаны сонда да болды» деген мифологиялық принципті поэтикалық тілде жүзеге асырады [2]. Бес халықтың үйлену фольклорындағы параллелизмнің ең жиі кездесетін түрі – табиғат пен адам тіршілігі арасындағы параллелизм. Қазақ сынсуындағы «Үркерден қашқан жұлдыздай мен де кетемін» тіркесі – аспандық оқиғаны адами тіршілікпен байланыстыратын параллелизмнің классикалық үлгісі. Осы типтегі параллелизм барлық бес халықтың үйлену фольклорында – тек нақты образдары өзгеше болса да – ортақ мифопоэтикалық функциямен кездеседі.

Қайталау – рефрен, анафора, эпифора – да бес халықтың үйлену фольклорының ортақ поэтикалық тәсілі. Жар-жар рефренінің, уог-уог рефренінің, жар-жар рефренінің функционалдық ортақтығы жоғарыда талданды. Алайда қайталаудың мифопоэтикалық мәні одан кең: қайталау – мантраның, сакральды формуланың қайталану принципімен байланысты. Рухани тұрғыдан белсенді формуланың қайталануы оның мифологиялық реалдылықты жандыратын күшін арттырады, ғұрыптық кеңістікті сакральды мәнге толтырады. Элиаденің шаманизм туралы зерттеулері бойынша, шамандық дабылдың ырғақты соғылуы дәл осы функцияны атқарады: ол рухани кеңістікті ашады, медиатордың рухтармен байланысын орнатады [40]. Үйлену жырларындағы рефреннің қайталануы – осы архаикалық шамандық принциптің поэтикалық трансформациясы.

Антитеза – қарама-қарсы образдардың жанасуы – да бес халықтың үйлену фольклорының ортақ поэтикалық тәсілі. Жоғары мен төмен, жарық пен қараңғы, ескі мен жаңа, бөтен мен өз – бұл антитезалар барлық бес халықтың үйлену жырларында кездеседі. Антитезаның мифопоэтикалық мәні – Леви-Стросстың бинарлық қарсылықтар теориясымен тікелей байланысты [37] миф бинарлық қарсылықтар арқылы жұмыс істейді, ал антитеза – осы мифологиялық бинаризмнің поэтикалық тілдегі тікелей тұжырымы. Бес халықтың үйлену жырларындағы антитеза жүйесін салыстырғанда, олардың мифопоэтикалық ортақтығы айқын байқалады: антитезаның екі жағы бес халықта да бірдей мифологиялық мазмұнды бейнелейді, тек тілдік тұжырымдалуы өзгеше.

Градация – образдардың, сезімдердің, мифологиялық мазмұнның кезең-кезеңмен күшейе түсуі – де бес халықтың үйлену фольклорының ортақ поэтикалық тәсілі. Сыңсу типті жырлардағы табиғи нысандармен, туыстармен, материалдық нысандармен кезең-кезеңмен қоштасу градациясы – жай ғана поэтикалық тәсіл ғана емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан рулық космостың барлық деңгейлерінен – географиялық-рухани, әлеуметтік-рухани, материалдық-рухани – бірінен соң бірі ресми бөлінудің кезең-кезеңмен жүзеге асырылуы. Осы градацияның бес халықта да ұқсас үш деңгейлі жүйеге бағынуы – бөліну ғұрпының жалпытүркілік мифопоэтикалық логикасының поэтикалық тұрақтылығын дәлелдейді.

Ортақ формулалар мен поэтикалық тәсілдермен қатар, бес халықтың үйлену фольклорының *образдар жүйесінде* өзіндік ерекше элементтер де бар. Бұл ерекше образдар – жалпытүркілік жүйеден ауытқу немесе оның бұзылуы емес, олар ортақ мифопоэтикалық жүйенің нақты мәдени-географиялық жағдайларға бейімделуінің, нақты халықтың өзіндік мифологиялық тәжірибесінің поэтикалық тұжырымдары.

Қазақ үйлену фольклорының образдар жүйесіндегі өзіндік ерекше элементтер – дала мифологиясымен байланысты. «Жазира дала», «шексіз кеңістік», «ашық аспан» – бұл образдар қазақ мифологиялық санасындағы далалық кеңістіктің рухани маңызын, оның шексіздігі арқылы Тәңірімен байланысты, еркін тіршіліктің символы ретіндегі рөлін бейнелейді. Қасқабасовтың зерттеулері бойынша, қазақ фольклорындағы дала – тек географиялық орта ғана емес, ол мифологиялық кеңістіктің ерекше түрі, рухтар мен адамдардың бірге тіршілік ететін, шекаралары өзгермелі рухани реалдылық [31].

Қырғыз үйлену фольклорының образдар жүйесіндегі ерекше элементтер – тау мифологиясымен байланысты. Биік шыңдар, мәңгі қарлар, тау өзендері – бұл образдар қырғыз мифологиялық санасындағы таудың аспанға жақын, Тәңірімен байланысты, рухтар мекені ретіндегі сакральды мәнін бейнелейді. Тауды аспандық рухани кеңістіктің символы ретінде қолдану – қырғыз үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесінің ерекше өзгешелігі.

Өзбек үйлену фольклорының образдар жүйесіндегі ерекше элементтер – оазис мәдениетімен байланысты. Бақша, гүл, арық, суару – бұл образдар өзбек

мифологиялық санасындағы суарылған, тіршілікке толы оазистің рухани мәнін, тіршілік пен берекенің символы ретіндегі орнын бейнелейді. Снесаревтің зерттеулері бойынша, Орта Азияның оазис мәдениетінде су мен бақша – тек экономикалық нысандар ғана емес, олар тіршіліктің, берекенің, рухани байлықтың мифологиялық символдары [41].

Түрікмен үйлену фольклорының образдар жүйесіндегі ерекше элементтер – дала мен шөлейт мәдениетімен байланысты. Жылқы, түйе, желдің дауысы, алыс жол – бұл образдар түрікмен мифологиялық санасындағы кеңістіктің, жорықтың, ерліктің мифологиялық мәнін бейнелейді. Батырлық эпоспен байланысты образдардың түрікмен үйлену фольклорында молдан кездесуі – осы мәдени ерекшеліктің поэтикалық тұжырымы.

Қарақалпақ үйлену фольклорының образдар жүйесіндегі ерекше элементтер – Арал маңы аймағының су мифологиясымен байланысты. Арал теңізі, Сырдария, Әмудария, камыс, балық – бұл образдар қарақалпақ мифологиялық санасындағы судың, теңіздің, өзеннің ерекше сакральды мәнін бейнелейді. Су – тіршіліктің бастауы ретінде – қарақалпақ үйлену фольклорында барлық басқа халықтарға қарағанда орталық символдық рөл атқарады.

Осы бес халықтың поэтикалық формулалары мен образдар жүйесін кешенді салыстырмалы тұрғыдан талдаудың нәтижесінде бірнеше іргелі тұжырым жасауға болады. Ең алдымен, ортақ формулалардың бес халықта бірдей мифопоэтикалық семантикамен сақталуы – жалпытүркілік поэтикалық жүйенің тереңдігін, оның аймақтық мәдени-тарихи өзгерістерге қарамастан өзінің іргелі мазмұнын сақтау қабілетін дәлелдейді. Екіншіден, ортақ формулалардың бес тілдегі нұсқалары – жай ғана сөздік аударма ғана емес, олар бір мифопоэтикалық идеяның бес халықтың поэтикалық тілінде тұжырымдалуының нәтижесі. Үшіншіден, поэтикалық тәсілдердің – паралелизм, қайталау, антитеза, градация – бес халықта ортақ мифопоэтикалық функциямен кездесуі – осы тәсілдердің жай ғана поэтикалық формулалар ғана емес, мифологиялық ойлаудың тіл мен поэзияда жүзеге асу механизмдері екенін дәлелдейді. Төртіншіден, образдар жүйесіндегі ұлттық ерекшеліктер – жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйенің нақты мәдени-географиялық жағдайларға бейімделуінің, оның ішкі икемділігінің айқын куәсі. Осылайша, бес халықтың поэтикалық формулалары мен образдар жүйесі – ортақтығы мен ерекшелігінің бірлігінде – Орталық Азия түркі халықтарының мәдени тұтастығы мен өзіндік мәдени бейнесінің ең дәл, ең жан-жақты поэтикалық куәсі болып табылады.

2.6 Медиатор бейнесінің бес халықтағы эволюциясы: бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейін

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорын салыстырмалы поэтика тұрғысынан зерттеудің барлық алдыңғы параграфтарында бір ортақ

тұлға үнемі пайда болып отырды: жырды орындаушы, ғұрыпты басқарушы, екі рулық космостың арасындағы рухани делдал. Бұл тұлға – медиатор. Медиатор бейнесі – Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының жанрлық жүйесін, поэтикалық формулаларын, мифопоэтикалық мазмұнын бір тұтастыққа жалғайтын ең іргелі, ең архаикалық элемент (Қосымша Г). Онсыз ғұрып жасалмайды, онсыз мифопоэтикалық мазмұн жүзеге аспайды, онсыз екі рулық космос рухани байланысқа түспейді. Алайда медиатор бейнесі – тарихи тұрғыдан тұрақты, өзгермейтін феномен емес. Ол – ғасырлар бойы үздіксіз эволюция өткерген, жаңа тарихи, мәдени, діни жағдайларға бейімделген, бірақ өзінің іргелі мифопоэтикалық функциясын сақтаған күрделі мәдени феномен.

Медиатор бейнесінің эволюциясы – Орталық Азия халықтарының мәдени тарихының ең маңызды үдерістерінің бірін бейнелейді. Шаманизм дәуірінен – бақсы-медиатор кезеңінен – орта ғасырлардағы жырау-медиатор кезеңіне, одан кеңестік дәуірдегі «фольклорлық» орындаушы кезеңіне, ең соңында қазіргі заманғы тойшы-медиатор кезеңіне дейін созылған бұл эволюция – жай ғана орындаушылық дәстүрдің өзгеруі ғана емес, ол мифопоэтикалық мазмұнның жаңа мәдени контексттерде жаңаша тұжырымдалуының, бірақ өзінің архаикалық функционалдық өзегін сақтауының тарихи процесі. Элиаденің тұжырымдамасы бойынша, шамандық медиация – адамзат мәдениетінің ең архаикалық рухани практикалардың бірі, ал медиатор бейнесі – кез келген тарихи кезеңде де, кез келген мәдени формада да өзінің іргелі функциясын сақтайды: ол адамдар мен рухани күштердің арасындағы байланысты орнататын, ғұрыптық кеңістікті ашатын, сакральды сөздің иесі болатын тұлға [40].

Медиатор бейнесінің ең архаикалық, ең мифологиялық тұрғыдан толыққанды түрі – бақсы-шаман. Шаманизм – Орталық Азия халықтарының исламға дейінгі дүниетанымдық жүйесінің іргелі элементі. Шаман – тек діни маман ғана емес, ол бір мезгілде дәрігер, болжаушы, тарихшы, поэт және – ең маңыздысы – медиатор: адамдар мен рухтардың, тіршілер мен өлілердің, жерлік және аспандық дүниелердің арасындағы делдал. Элиаденің классикалық анықтамасы бойынша, шаман – экстаз техникасын меңгерген, рухтармен тілдесе алатын, жоғарғы және төменгі әлемдерге саяхат жасай алатын ерекше адам [40].

Бақсының үйлену ғұрпындағы рөлі – оның медиатор табиғатының ең айқын практикалық тұжырымы. Үйлену ғұрпы – аса маңызды өтпелі ғұрып: ол жаңа тіршіліктің басталуын, екі рудың қосылуын, ата-баба рухтарымен жаңа байланыстың орнауын білдіреді. Осындай іргелі мифологиялық акт міндетті түрде медиатордың – рухани дүниемен байланыс орната алатын, рухтардың қолдауын немесе рұқсатын ала алатын – жетекшілігімен өткізілді. Бақсы үйлену ғұрпында бірнеше маңызды функцияны атқарды: ол ата-баба рухтарынан жас жұбайларға бата алды; зұлым рухтарды қуды, ғұрыптық кеңістікті рухани тұрғыдан тазартты; ғұрыптың дұрыс өтуін, мифопоэтикалық мазмұнның толық жүзеге асуын қамтамасыз етті; болашақты болжады, жас жұбайлардың рухани жолын анықтады.

Бақсының ғұрыптық іс-әрекеттері де мифопоэтикалық тұрғыдан нақты мазмұнға ие болды. Дабылдың ырғақты соғылуы – рухани кеңістікті ашудың, рухтарды шақырудың дыбыстық актісі. Арнайы киімнің – жыртылған тері, жіп, темір – символикасы – рухани дүниемен байланыстың, шекаралық күйдің материалдық белгілері. Ғұрыптық жырдың – дабыл жырының, шамандық монологтың – сакральды тілі – рухтармен тілдесудің, мифологиялық реалдылықты жандырудың поэтикалық актісі. Бақсының экстаздық күйі – рухтар дүниесіне рухани саяхаттың, сол дүниеден қайту арқылы жас жұбайлар үшін рухани мандат алудың мифологиялық тұжырымы.

Бақсы-медиатор дәстүрінің бес халықтағы ерекшеліктері де маңызды мифопоэтикалық ақпарат береді. Қазақ бақсысы – ең алдымен емші және медиатор. Оның үйлену ғұрпындағы рөлі кейінгі дәуірлерде жырауға ауысса да, бақсының рухани мұрасы жырдың формулалық жүйесінде, сакральды сөздің функциясында сақталып қалды. Қырғыз бакшысы – жоомарт деп те аталатын – тау мәдениетімен байланысты ерекше шамандық дәстүрге ие. Оның үйлену ғұрпындағы рөлі комузшы-медиаторға ауысты, бірақ музыкалық аспаптың сакральды функциясы – дабылдың функциясымен типологиялық ортақтықта – сақталды. Өзбек парихони – шамандық дәстүрдің исламдану кезеңінде «жасырынып» сақталған нұсқасы. Парихон – «пери» яғни рухтармен байланыс орната алатын маман – өзбек үйлену ғұрпында медиатор рөлін атқара берді, бірақ оның шамандық табиғаты исламдық «аулие» культімен жабылды. Снесаревтің зерттеулері бойынша, өзбек парихонының ғұрыптық практикасы исламдық сыртқы форма астында архаикалық шамандық мазмұнды сақтады [41]. Түрікмен овлиясы – исламдану кезеңінде «қасиетті адам» болып кеткен архаикалық шаман – түрікмен үйлену ғұрпында да медиатор рөлін сақтады. Оның «Аллаға жақын» статусы – архаикалық бақсының рухтармен байланысы идеясының исламдық тілдегі нұсқасы. Қарақалпақ бақсысы – қазақ бақсысымен тікелей генетикалық байланыстағы – Арал маңы аймағының су мифологиясымен байланысты ерекше шамандық дәстүрге ие. Оның үйлену ғұрпындағы рөлі де кейінгі дәуірлерде жырауға ауысты, бірақ су рухтарымен байланысқа бейімделген шамандық дәстүрдің іздері сақталды.

Орта ғасырларда – IX-XV ғасырларда – Орталық Азия халықтарының мәдени тарихындағы іргелі өзгерістер медиатор бейнесінің трансформациясына да ықпал етті. Исламның тарауы, жазба мәдениеттің қалыптасуы, отырықшы қалалық мәдениеттің дамуы – бұл факторлардың барлығы бақсы-медиатордың рөлін тікелей орындай алмайтын жағдайды туғызды. Исламдық нормативтік жүйе шамандық практиканы «ширк» – бидғат, күпірлік – деп жариялап, оған ресми тыйым салды. Алайда медиатордың функциясы – рухтармен байланыс орнату, ғұрыптық кеңістікті ашу, сакральды сөздің иесі болу – жойылмады. Ол жаңа мәдени форманы – жырауды – тапты.

Жырау – бақсының мифопоэтикалық функциясын сақтаған, бірақ оның жүзеге асыру тәсілін өзгерткен медиатор бейнесінің кейінгі, неғұрлым

мәдениеттендірілген нұсқасы. Бақсы рухтармен тікелей байланыс орнатса – экстаз, ғұрыптық би, дабыл арқылы; жырау сакральды поэзия арқылы рухтармен жанама байланыс орнатады. Бақсы рухани дүниеге «саяхат жасаса»; жырау сакральды сөздің күші арқылы рухани дүниені ғұрыптық кеңістікке «шақырады». Бұл функционалдық ауысу – мифопоэтикалық мазмұнның жоғалуы емес, оның жаңа мәдени формада жалғасуы. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, сакральды сөз – шаманның дабылы сияқты – мифологиялық реалдылықты жандыратын, ғұрыптық кеңістікті ашатын рухани акт [2]. Жырау сол сакральды сөздің иесі болу арқылы бақсының медиатор функциясын жаңа поэтикалық формада жалғастырады.

Жырау-медиатор бейнесінің бес халықтағы көрінісі де өзіндік ерекшеліктерге ие. Қазақ жырауы – Орталық Азия аймағындағы жырау-медиатор дәстүрінің ең толық дамыған, ең жүйелі сақталған нұсқасы. Сыпыра жырау, Асан қайғы, Бұқар жырау – осы аттары тарихта сақталған жыраулар тек ақын немесе өнерші ғана емес, олар бір мезгілде тарихшы, философ, болжаушы және – ең маңыздысы – медиатор. Бұқар жыраудың Абылай ханға берген болжамдары мен кеңестері – тек саяси ақыл-кеңес ғана емес, ол жыраудың рухтармен байланысынан, мифологиялық дүниетанымдық жүйесінен туындайтын рухани медиациялардың практикалық тұжырымы. Қырғыз манасчысы – «Манас» эпосын орындаушы – жырау-медиатордың ерекше, аса қуатты нұсқасы. Манасчы – тек жыршы ғана емес, ол «Манас» рухымен байланысқа түсетін, сол рухтың аузымен сөйлейтін медиатор. Манасчының «илхам» – ғайыптан нәр алу – деп аталатын рухани тәжірибесі – шамандық экстаздың жырау-медиатор дәстүрінде сақталған нұсқасы. Өзбек бахшысы – «бахши» деп аталатын дастаншы-жырау – өзбек мәдениетіндегі жырау-медиатордың ерекше синкретикалық нұсқасы. Бахши исламдық сопылық дәстүрмен де, архаикалық шамандық дәстүрмен де байланысты – бұл синкретизм оның медиатор рөлін ерекше мазмұнға толтырады. Оның сазы – ішекті аспаптың – рухани функциясы шамандық дабылдың функциясымен типологиялық ортақтықта. Түрікмен озаны – эпикалық жыршы-медиатор – Гороглы эпосының дәстүрін жалғастырушы. Оның үйлену ғұрпындағы рөлі батырлық поэзия мен ғұрыптық медиацияны бір бейнеде синтездейді: озан үйлену тойында батырлық жырлар арқылы жас жұбайлардың тіршілігін батырлық мифологиялық жүйемен байланыстырады, оларға рухани күш береді. Қарақалпақ жыраулары – қазақ жырауларымен тікелей дәстүрлік байланыстағы – Арал маңы аймағының мифологиялық жүйесіне бейімделген ерекше жырау-медиатор дәстүріне ие.

Кеңестік дәуір – XX ғасырдың 11-11-жылдары – медиатор бейнесінің тарихындағы ең күрделі, ең қайшылықты кезең болды. Кеңестік идеология бір жағынан жырауды «халық ақыны», «халық өнерпазы» деп мойындап, оны «прогрессивтік» мәдени мұраның бөлігі ретінде сақтауға тырысты. Екінші жағынан, жыраудың медиатор рөлін – рухтармен байланысты, ғұрыптық функцияны, сакральды сөздің иелігін – «діни қалдық», «ескіліктің белгісі» деп жариялап, жоюға тырысты. Осы қайшылықтың нәтижесінде медиатор бейнесі

кеңестік кезеңде ерекше трансформацияны бастан өткерді: ол «фольклорлық орындаушыға» – мифопоэтикалық мазмұны бәсеңдеген, бірақ поэтикалық формасы сақталған орындаушыға – айналды.

«Фольклорлық орындаушы» – медиатор бейнесінің секуляризацияланған нұсқасы. Ол жырды орындайды, бірақ рухтармен байланысты мойындамайды; ол ғұрыптың сыртқы формасын сақтайды, бірақ оның мифопоэтикалық мазмұнын ашық жарияламайды; ол сакральды сөзді айтады, бірақ оның сакральды табиғатын жасырады. Мелетинскийдің «демифологизация» концепциясы бойынша, бұл процесс – мифологиялық мазмұнның жоғалуы емес, оның «эстетикалық» немесе «фольклорлық» форма астына жасырынуы [3]. «Фольклорлық орындаушы» – жай ғана өнерші ғана емес, ол жасырын медиатор: оның орындалуы ғұрыптық атмосфераны жасайды, мифопоэтикалық мазмұнды «санасыз» деңгейде жеткізеді, тыңдаушыларды архаикалық мифологиялық реалдылықпен байланыстырады.

Бес халықтағы кеңестік трансформацияның ерекшеліктері де маңызды. Қазақстанда жырау институты «халық ақындары» – ақындар айтысы – арқылы ресми мәдени кеңістікте сақталды. Қырғызстанда манасчы институты «эпос орындаушысы» ретінде мойындалды – бұл ерекше жағдай манасчының медиатор функциясын белгілі деңгейде сақтауға мүмкіндік берді. Өзбекстанда бахши институты «халық музыканты» ретінде сақталды, оның ғұрыптық функциясы бәсеңдеді, бірақ поэтикалық дәстүрі жалғасты. Түрікменстанда озан дәстүрі «халық жыршысы» ретінде сақталды. Қарақалпақстанда жырау дәстүрі де осы үлгімен – «фольклорлық орындаушы» ретінде – кеңестік мәдени кеңістікте орын алды.

Тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде – 513 жылдан бүгінге дейін – медиатор бейнесі жаңа трансформацияны бастан өткеруде. Бұл трансформацияның ең маңызды белгісі – медиатордың «тойшы» деп аталатын жаңа мәдени формасының қалыптасуы. Тойшы – қазіргі заманғы үйлену тойын ұйымдастырып, жүргізетін маман – сыртқы қарағанда архаикалық медиатордан мүлде өзгеше. Ол рухтармен байланысты талап қылмайды, экстаздық тәжірибені меңгермейді, шамандық немесе жыраулық дәстүрді жалғастырмайды. Алайда мифопоэтикалық тұрғыдан тойшы медиатордың іргелі функцияларын сақтайды: ол ғұрыптық кеңістікті басқарады, ғұрыптың мифопоэтикалық мазмұнын – жасырын немесе ашық – жүзеге асырады, ғұрыпқа қатысушылар арасындағы рухани атмосфераны жасайды.

Қазіргі тойшының медиатор функциялары бірнеше деңгейде байқалады. Біріншіден, тойшы ғұрыптың кезегін анықтайды: жар-жар қашан айтылады, беташар қашан өткізіледі, сынсу қашан жырланады. Бұл кезекті анықтау – жай ғана ұйымдастырушылық шешім емес, ол ғұрыптық мифопоэтикалық логиканың – бөліну, аралық күй, қосылу кезеңдерінің – дұрыс жүзеге асуын қамтамасыз ететін медиатор функциясы. Екіншіден, тойшы сакральды сөздің – батаның, жырдың, тілектің – дұрыс айтылуын бақылайды. Бұл бақылау – архаикалық бақсының ғұрыптың дұрыс орындалуын қадағалауымен типологиялық ортақтықта. Үшіншіден, тойшы ғұрыпқа қатысушылар

арасындағы рухани атмосфераны – тойдың мифопоэтикалық мазмұнын сезінуге, оған ортақ қатысуға мүмкіндік беретін жалпы рухани кеңістікті – жасайды. Бұл функция – архаикалық медиатордың ғұрыптық кеңістікті ашу функциясының қазіргі заманғы нұсқасы.

Бес халықтағы қазіргі тойшы-медиатор дәстүрінің ерекшеліктері де маңызды. Қазақстанда жар-жар, беташар, сыңсу жанрларын орындауға маманданған арнайы тойшылар – «той жүргізушілер» – қалыптасып, олар үйлену тойының мифопоэтикалық мазмұнын сақтауда маңызды рөл атқаруда. Қырғызстанда манасчылар мен жыраулардың дәстүрін жалғастыратын қазіргі орындаушылар үйлену тойларында белсенді қатысады. Өзбекстанда бахши мен уог-уог орындаушыларының дәстүрін жалғастыратын мамандар сақталған. Түрікменстанда озан дәстүрін жалғастыратын орындаушылар үйлену тойларының рухани атмосферасын жасауда маңызды рөл атқаруда. Қарақалпақстанда да жырауларды дәстүрін жалғастырушы қазіргі орындаушылар бар.

Қазіргі медиатор бейнесінің тағы бір маңызды сипаты – оның жаңа медиа кеңістігімен байланысы. YouTube, Instagram, TikTok платформаларындағы жар-жар, беташар орындаушылары – жаңа типтегі медиаторлар: олар цифрлық кеңістікте мифопоэтикалық мазмұнды жаңаша жеткізеді, архаикалық ғұрыптық дәстүрді жаңа аудиторияға таныстырады. Осы цифрлық медиация – медиатор бейнесінің ең жаңа трансформациясы.

Бақсыдан жырауға, жыраудан «фольклорлық орындаушыға», одан қазіргі тойшыға дейінгі эволюцияны кешенді талдаудың нәтижесінде бірнеше іргелі заңдылық анықталады. Ең алдымен, медиатор бейнесінің мифопоэтикалық функциясы – рухани кеңістікті ашу, сакральды сөздің иесі болу, ғұрыпты басқару – барлық тарихи кезеңдерде сақталған. Медиатордың жүзеге асыру тәсілі өзгерді, бірақ функциясы өзгерген жоқ. Екіншіден, медиатор бейнесінің трансформациясы – тарихи қысымға немесе мәдени өзгерістерге пассивті бағыну ғана емес, ол жаңа мәдени жағдайларға белсенді бейімделу. Исламдану кезеңінде бақсы жырауға айналды – бірақ жыраудың медиатор мазмұны сақталды. Кеңестік кезеңде жырау «фольклорлық орындаушыға» айналды – бірақ орындаушының медиатор атмосферасы сақталды. Цифрлық дәуірде тойшы YouTube-жұлдызына айналуы мүмкін – бірақ оның медиатор функциясы жаңа форматта сақталады. Үшіншіден, медиатор бейнесінің эволюциясы бес халықта ортақ тарихи логикаға бағынады, бірақ нақты жүзеге асу тәсілдері халықтан халыққа өзгеше. Бұл ортақтық пен ерекшеліктің бірлігі – медиатор бейнесінің жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйемен байланысын және нақты мәдени-тарихи жағдайларға бейімделу қабілетін дәлелдейді. Осылайша, медиатор бейнесі – Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорының ең тұрақты, ең өміршең, ең мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды элементі болып табылады. Оның эволюциясы – тек орындаушылық дәстүрдің тарихы ғана емес, ол мифопоэтикалық мазмұнның ғасырлар бойы жаңа формаларда жалғасуының,

архаикалық рухани функцияның кез келген тарихи кезеңде де өзінің іргелі маңызын сақтауының айқын куәсі.

2.7 Үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорын салыстырмалы поэтика тұрғысынан зерттеудің барлық алдыңғы параграфтарында бір мәселе үнемі шығып отырды: архаикалық мифопоэтикалық мазмұн мен исламдық мәдени формалардың арақатынасы. Бұл мәселе – тек тарихи немесе діни мәселе ғана емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан өте терең, өте маңызды феноменді ашады: мифологиялық мазмұнның жаңа мәдени жағдайларда жасырынып өмір сүру қабілетін, архаикалық дүниетанымның жаңа поэтикалық тілде жаңаша тұжырымдалу механизмдерін. Осы феноменді түсіну үшін ең алдымен «синтез» ұғымын нақтылау қажет. Синтез – тек механикалық қосылу немесе сыртқы бейімделу ғана емес. Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі – органикалық мәдени процесс, онда екі жүйе бір-бірімен диалогқа түсіп, жаңа мифопоэтикалық синтезді туғызады. Бұл синтезде архаикалық мифологиялық мазмұн жоғалмайды – ол жаңа исламдық тілде, жаңа поэтикалық формада жаңаша тұжырымдалады. Ал исламдық дін де жай ғана «жеңімпаз» емес – ол да осы синтез барысында Орталық Азияның нақты мәдени ортасына бейімделеді, «халықтық ислам» деп аталатын ерекше жергілікті нұсқасын туғызады.

Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, мифологиялық мазмұн жаңа діни немесе мәдени формаларда жасырынып өмір сүруін жалғастыра береді: «демифологизация» – мифологиялық мазмұнның жоғалуы емес, оның беткейлену, жасырыну процесі [3]. Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі – осы «демифологизация» процесінің ең айқын, ең жүйелі сақталған аймақтық мысалы. Снесаревтің өзбек халқының исламға дейінгі наным-сенімдерін зерттеген іргелі еңбегі бұл синтездің тарихи тереңдігін, оның VIII–XII ғасырлардағы исламдану кезеңінен бастап қалыптасқанын және бүгінгі күнге дейін үздіксіз жалғасқанын дәлелдейді [41].

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезін дұрыс түсіну үшін ең алдымен синтезге кіретін екі жүйенің сипаттамасын беру қажет. Архаикалық жүйе – шаманизм, тотемизм, анимизм және тәңіршілдіктің органикалық синтезі – бірнеше принципті ерекшелікке ие болды. Ең алдымен, бұл жүйе жазбаша мәтіндерде емес, ауызша фольклорлық дәстүрде, ғұрыптық практикада және материалдық мәдениетте сақталды. Бұл ерекшелік оның исламдануға деген ерекше төзімділігін анықтады: жазбаша мәтінді жоюға болады, ғұрыптық практиканы жасыруға болады, бірақ ауызша дәстүрді, халықтық санада тамыр жайған мифопоэтикалық жүйені мүлде жою мүмкін емес. Екіншіден, архаикалық

жүйенің өзі – тұйық, догматикалық жүйе емес, ол жаңа элементтерді бойына сіңіруге, жаңа мәдени жағдайларға бейімделуге қабілетті икемді жүйе болды. Тотемизм мен тәңіршілдіктің, шаманизм мен анимизмнің органикалық бірлігінің өзі – осы синкретикалық бейімделу қабілетінің дәлелі. Исламдық жүйе де – Орталық Азияға таралған нұсқасында – таза нормативтік, ортодоксальды форматта емес, суфизм мен халықтық ислам дәстүрімен байытылған, жергілікті мәдени жағдайларға бейімделген түрде тараған. Суфизм – ислам мистицизмінің бағыты – архаикалық мифопоэтикалық жүйемен ерекше типологиялық ортақтыққа ие болды: суфизмнің «рухани неке» концепциясы, «рухани жорық» мотиві, медиатор-пір бейнесі – бәрі де архаикалық мифопоэтикалық жүйенің элементтерімен типологиялық паралельді қалыптастырады. Осы типологиялық ортақтық – исламдық суфизм мен архаикалық мифопоэтикалық дәстүрдің органикалық синтезінің ең терең негізі болды.

Ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорында бірнеше нақты механизм арқылы жүзеге асты. Осы механизмдерді ашу – синтездің мифопоэтикалық логикасын, оның жасырын заңдылықтарын анықтауға мүмкіндік береді.

Атаулық ауыстыру механизмі – синтездің ең жиі кездесетін, ең «беткейлі» механизмі. Осы механизм бойынша архаикалық мифологиялық тұжырымдама сақталады, бірақ оның атауы исламдық баламасымен ауыстырылады. Бес халықтың үйлену фольклорында атаулық ауыстырудың көптеген мысалдары бар. «Ата-баба рухы» – «аруах» деп аталатын исламдық «рух» ұғымымен ауыстырылды. «Тотемдік арғы ата» – «аулие» немесе «пір» деп аталатын исламдық «қасиетті адам» ұғымымен ауыстырылды. «Тәңірі» – «Алла» деп ауыстырылды. «Жер-Ана» – «жер» немесе «топырақ» деп нейтралдандырылды. Алайда атаулық ауыстыру – мифопоэтикалық мазмұнның ауыстырылуы емес. «Аруахтың батасы» деп айтқанда, халықтық санада «ата-баба рухының батасы» мағынасы жасырын жалғасады. «Аулиеге сиыну» деп айтқанда, архаикалық тотемдік арғы атаға сиыну семантикасы «исламдық» форма астында сақталады.

Функционалдық синхрондау механизмі – ислам ғұрыпты мен архаикалық ғұрыптың бір мезгілде орындалуы. Бес халықтың үйлену фольклорында функционалдық синхрондаудың ең айқын мысалы – никах пен халықтық үйлену ғұрпының бір мезгілде өткізілуі. Никах – исламдық неке рәсімі – халықтық тойдың белгілі бір сәтіне кіріктіріліп, екі ғұрыптың мифопоэтикалық мазмұны бір ғұрыптық кеңістікте синтезделеді. Осы синхрондаудың нәтижесінде никахтың «Алла алдындағы байланыс» семантикасы халықтық некенің «рулық космостардың байланысы» семантикасымен бірлесіп, жаңа синкретикалық мифопоэтикалық мазмұнды туғызады.

Поэтикалық тілдің ауыстырылуы механизмі – архаикалық поэтикалық формуланың исламдық терминологиямен ауыстырылуы. Бес халықтың үйлену фольклорында осы механизмнің ең айқын мысалы – жар-жар, yor-yor, jar-jar

жырларындағы исламдық тіркестердің пайда болуы. Қазақ жар-жарындағы «Алла жарылқасын» тіркесі – архаикалық «Тәңірі жол берсін» тіркесінің исламдық нұсқасы. Өзбек уоғ-уогындағы «бисмилла» – жырдың архаикалық космогониялық кіріспе формуласының орнын алған исламдық бастау формуласы. Түрікмен жар-жағындағы «аллаһу акбар» тіркесі – архаикалық «Тәңірі ұлы» формуласының исламдық тілдегі нұсқасы.

Образдық синкретизм механизмі – архаикалық мифологиялық образдың исламдық образбен бірлесіп, жаңа синкретикалық образды туғызуы. Бес халықтың үйлену фольклорында образдық синкретизмнің ең айқын мысалы – «нұр» образы. «Нұр» – арабша «жарық», «нур» деген мағынаны береді. Исламдық контексте «нұр» – Алланың жарығы, рухани ағарту. Алайда беташар жырларындағы «нұрға кел», «нұрға бөлен» тіркестерінде «нұр» образы архаикалық «жарық пен қараңғы» антитезасымен, Тәңірінің аспандық жарығымен байланысты мифопоэтикалық мазмұнды да сақтайды. Осылайша, «нұр» – исламдық сыртқы форма астында архаикалық космогониялық мифопоэтиканы сақтаған синкретикалық образ.

Ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі бес халықта бірдей интенсивтілікпен, бірдей мазмұнда жүзеге аспады. Синтездің нақты сипаты – исламдану тарихы, географиялық орын, мәдени ерекшелік – осы факторлармен тікелей байланысты.

Өзбек халқындағы синтез – бес халықтың арасындағы ең терең, ең жүйелі, ең ұзақ тарихи дамыған нұсқа. Өзбекстан аймағы – Самарқанд, Бұхара, Хорезм – VIII-IX ғасырлардан бастап исламдану процесінің орталықтары болды. Осы ұзақ тарих – ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезіне ең мол уақыт берді, ең терең органикалық байланысты туғызды. Өзбек уоғ-уогындағы синтез – тек формальды ғана емес, ол семантикалық тереңдікке жеткен. «Алла» мен «аруах», «пайғамбар» мен «ата-баба рухтары» – бұл жұптар өзбек халықтық санасында бір-бірінен ажыратылмайды, олар бір рухани кеңістіктің екі «тілі» ретінде тіршілік етеді. Уоғ-уогдың мазмұнын зерттеген Саримсоқовтың зерттеулері бойынша, өзбек уоғ-уогының мифопоэтикалық жүйесінде исламдық және архаикалық элементтер органикалық бірлікте тіршілік етеді, оларды бір-бірінен ажыратуға тырысу жырдың тұтастығын бұзады [55].

Түрікмен халқындағы синтез – бес халықтың арасындағы батырлық эпоспен байланыста ерекше дамыған нұсқа. Түрікмен жар-жағындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі – тек «жай» архаика мен исламның синтезі ғана емес, ол үш жүйенің – архаикалық мифопоэтика, батырлық эпос дәстүрі және ислам – үштік синтезі. Гороглы эпосының «пайғамбар жол берсін» тіркестері – батырлық мифологияның, исламдық дәстүрдің және архаикалық медиация семантикасының үштік синтезінің поэтикалық тұжырымы. Осы үштік синтез – түрікмен үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүр синтезінің ең ерекше, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған нұсқасы.

Қырғыз халқындағы синтез – бес халықтың арасындағы архаикалық дәстүрдің ең берік сақталған, исламдық ықпалы ең аз нұсқа. Қырғыздардың

тау аймағындағы тіршілігі, кейінірек исламданғандығы – архаикалық мифопоэтикалық жүйенің ерекше беріктілігін қамтамасыз етті. Кошок пен бет ачарда исламдық элементтер өзбек немесе түрікмен нұсқаларына қарағанда анағұрлым аз. Мұның орнына «Манас» эпосының образдары мен архаикалық тотемдік символика молырақ сақталған. Алайда «жасырын синтез» қырғыз дәстүрінде де бар: «Алла берекесімен» тіркесі кошокта кездессе де, оның мифопоэтикалық мазмұны – ата-баба рухтарының батасы – архаикалық семантикасын сақтайды.

Қазақ халқындағы синтез – бес халықтың арасындағы дала мәдениетімен байланысты өзіндік нұсқа. Қазақ жар-жары мен беташарында исламдық элементтер кездеседі, бірақ олар өзбек нұсқасына қарағанда аз органикалық. «Алла жарылқасын», «бисмилла» – бұл тіркестер қазақ үйлену жырларында бар, бірақ олар архаикалық формулалармен терең семантикалық синтезге жеткен жоқ – олар жай ғана «исламдық сәлемдесу» ретінде жырдың басына немесе соңына қосылған. Осы ерекшелік қазақ үйлену фольклорының архаикалық мифопоэтикалық мазмұнының ерекше беріктілігін, исламдық «жамылғының» аз тереңдігін бейнелейді.

Қарақалпақ халқындағы синтез – бес халықтың арасындағы аралық нұсқа. Қарақалпақ үйлену фольклорындағы ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі қазақ нұсқасына жақын, бірақ өзбек ықпалының да іздері бар. Бет ашуда «алла», «бисмилла» тіркестері кездессе де, олардың мифопоэтикалық функциясы архаикалық элементтерге қарағанда бәсеңдеу. Су мифологиясымен байланысты архаикалық образдар – Арал теңізі, Сырдария, судан өту – исламдық тіркестерге қарағанда анағұрлым мифопоэтикалық күшті сақтаған.

Ислам мен архаикалық дәстүрдің Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорындағы синтезі бірнеше маңызды мифопоэтикалық нәтижені туғызды. Ең алдымен, синтез архаикалық мифопоэтикалық мазмұнды сақтады – оны тікелей, ашық формада емес, исламдық тілде жасырынған, «крипторесми» күйде. Мелетинскийдің «демифологизация» мен «ремифологизация» концепциясы бойынша, осы жасырын сақталу – мифологиялық мазмұнның кез келген тарихи жағдайда өзінің рухани маңызын сақтау қабілетінің айқын куәсі [3]. Екіншіден, синтез жаңа мифопоэтикалық жүйені туғызды – исламдық тіл мен архаикалық мазмұнның бірлігінде пайда болған, тек Орталық Азия халықтарына тән ерекше «халықтық ислам» мифопоэтикасы. Бұл жаңа жүйе – тек екі жүйенің механикалық қосындысы ғана емес, ол өзіндік ерекше мифопоэтикалық тұтастыққа ие, өзінің ішкі логикасы бар органикалық мәдени феномен. Үшіншіден, синтез Орталық Азия халықтарының ұлттық мәдени бірегейлігін қалыптастыруда маңызды рөл атқарды. «Мұсылмандар, бірақ өзіндік» – бұл мәдени феномен Орталық Азия халықтарының ислам дүниесіндегі өзіндік орнын анықтады. Олар ислам дінін қабылдай отырып, өзіндік мифопоэтикалық жүйесін, өзіндік рухани тәжірибесін, өзіндік мәдени бейнесін сақтады. Осы «исламдық бірегейлік пен

мифопоэтикалық ерекшеліктің» бірлігі – Орталық Азия халықтарының дүниежүзілік мәдениетке қосқан ерекше үлестерінің бірі болып табылады.

Осылайша, ислам мен архаикалық дәстүрдің Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорындағы синтезі – тек тарихи немесе діни феномен ғана емес. Ол – мифопоэтикалық мазмұнның жаңа мәдени контексттерде жасырын сақталуының, архаикалық дүниетанымның жаңа поэтикалық тілде жаңаша тұжырымдалуының, Орталық Азия халықтарының мәдени тұтастығы мен өзіндік бейнесінің ең терең, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған куәсі болып табылады.

2.8 Орта Азия түрік халықтары фольклорының қазіргі жағдайы: трансформация, сақталу, жаңғыру

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорын салыстырмалы поэтика тұрғысынан зерттеудің соңғы, қорытынды параграфы – зерттеудің тарихи тереңдігін бүгінгі күнмен байланыстыратын, архаикалық мифопоэтикалық жүйенің қазіргі жағдайын ашатын бөлім. Алдыңғы параграфтарда жанрлық жүйе, поэтикалық формулалар, бөліну жырлары, диалогтық жырлар, инициация жырлары, медиатор бейнесі және исламдық синтез мәселелері тарихи-мифопоэтикалық тұрғыдан кешенді зерттелді. Енді осы зерттеудің логикалық жалғасы ретінде сұрақ туындайды: осы бай, терең мифопоэтикалық жүйе бүгінгі күні қандай жағдайда? Ол сақталды ма, өзгерді ме, жаңа формаларда жаңғырды ма, әлде жоғалып бара жатыр ма?

Бұл сұраққа жауап беру – тек академиялық қызығушылық ғана емес, ол өткір мәдени-саяси маңызға ие. Жаһандану, урбанизация, цифрлық революция – бұл факторлар Орталық Азия халықтарының дәстүрлі мәдениетіне, соның ішінде үйлену фольклорына, күшті ықпал етуде. Осы ықпалдың сипатын, оның мифопоэтикалық мазмұнға тигізетін әсерін зерттеу – қазіргі фольклортанудың ең өзекті міндеттерінің бірі. Мелетинскийдің «ремифологизация» концепциясы бойынша, жаңа тарихи кезеңдерде архаикалық мифологиялық мазмұнға қайта жүгіну – заңды, үздіксіз мәдени процесс: миф ешқашан толық ескірмейді, ол тек жаңа формаларда жаңаша жаңғырады [3]. Бүгінгі Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының жағдайы – осы ремифологизация процесінің қазіргі кезеңдегі нақты, бақыланатын тұжырымы.

513 жылғы тәуелсіздіктен кейін Орталық Азияның бес мемлекеті – Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан, Түрікменстан, Қарақалпақстан – ұлттық мәдени бірегейліктің қайта жаңғыруына бағытталған саясат жүргізді. Осы саясаттың маңызды бөлігі – дәстүрлі үйлену фольклорын, соның ішінде жар-жар, беташар, сыңсу, кошок, уог-уог, жар-жар жанрларын ресми мәдени мұра ретінде мойындау, сақтау және насихаттау болды. Алайда бұл ресми мойындаудың мифопоэтикалық мазмұнға тигізген ықпалы бір мәнді емес: бір жағынан, ол жанрлардың сақталуына, жаңа орындаушылардың дайындалуына, жырлардың жазылып алынуына үлес қосты. Екінші жағынан,

«ресми мәдени мұра» мәртебесі кейде үйлену фольклорын тіршілік ететін ғұрыптық дәстүрден «музейлік экспонатқа» айналдыру қаупін туғызды.

Қазақстанда тәуелсіздік кезеңінде жар-жар мен беташардың жаңғыруы ерекше қарқынды жүрді. Мемлекеттік мәдениет саясаты деңгейінде «Рухани жаңғыру» бағдарламасы дәстүрлі үйлену ғұрыптарын, соның ішінде жар-жар мен беташарды, ұлттық рухани мұраның іргелі элементтері ретінде мойындады. Жаңа орындаушылар буыны – жар-жар мен беташарды кәсіби деңгейде орындайтын ақын-жыраулар – пайда болды. Алайда осы жаңғырудың мифопоэтикалық сипаты маңызды: жаңа орындаушылар жанрдың поэтикалық формасын жақсы меңгерсе де, оның архаикалық мифопоэтикалық мазмұнын – рулық космостардың алмасуы, символдық өлім мен қайта туу, медиатордың рухани функциясы – толық жүзеге асыра ала ма деген сұрақ ашық қала береді.

Қырғызстанда «Манас» эпосының UNESCO тарапынан Ауызша және материалдық емес мәдени мұра тізіміне енгізілуі қырғыз дәстүрлі мәдениетінің жаңғыруына ерекше серпін берді. Манасчы институтының қайта жандануы – кошок пен бет ачар дәстүрінің де жандануына оң ықпал етті. Қырғызстандағы дәстүрлі үйлену ғұрыптарының жаңғыруы «Манас» эпосының мифопоэтикалық жүйесімен тығыз байланысты жүруде.

Өзбекстанда уог-уог мен лапар жанрларының жаңғыруы ерекше қарқынды. Өзбекстан мемлекеті дәстүрлі өнердің – мусикий мероси – сақталуына ерекше мән беруде. Бахши институтының ресми мойындалуы, уог-уог орындаушыларының мемлекеттік деңгейде насихатталуы – өзбек үйлену фольклорының жаңа буын орындаушылар арқылы жалғасуына мүмкіндік беруде. Түрікменстанда jar-jar мен гелин салама жанрларының жаңғыруы мемлекеттік ұлттық мәдениет саясатымен тікелей байланысты жүруде. Түрікмен мемлекеті ұлттық дәстүрлерді насихаттауда ерекше белсенді саясат жүргізіп, үйлену фольклорын ұлттық бірегейліктің символдарының бірі ретінде ресми мойындап отыр.

Тәуелсіздік кезеңіндегі жаңғыру процесімен бір мезгілде урбанизация – қалалық өмір салтының кеңеюі – үйлену фольклорына терең ықпал етуде. Орталық Азия халықтарының урбанизация деңгейі соңғы отыз жылда күрт өсті: Алматы, Бішкек, Ташкент, Ашхабад, Нөкіс – бұл қалаларда тіршілік ететін халықтың үлесі тарихи деңгейлерден анағұрлым жоғары. Урбанизация үйлену фольклорына бірнеше түрлі ықпал етуде.

Біріншіден, қалалық үйлену тойының форматы ауылдық үйлену тойынан принципті тұрғыдан өзгеше. Ауылдық тойда ғұрып табиғи мифопоэтикалық логикамен – жар-жар алдымен, беташар соңынан – жүреді; бүкіл ауыл қоғамдастығы қатысады; орындаушы-медиатор нақты ғұрыптық функцияны атқарады. Қалалық тойда ғұрыптың тәртібі нақты мифопоэтикалық логикадан гөрі тойдың «сценарийіне» бағынады; жар-жар мен беташар тойдың «бағдарламасының» бір нөмірі ретінде орын алады; орындаушы-медиатор «тойшы» – ойын-сауық маманы – ретінде функция атқарады. Бұл трансформация мифопоэтикалық мазмұнды жоймайды, бірақ

оны «эстетикалық тәжірибеге» айналдырады – тыңдаушы мифопоэтикалық мазмұнды толық мойындамай да болса, оның рухани атмосферасын сезінеді.

Екіншіден, урбанизация жаңа орындаушылар буынын туғызды – жар-жар мен уог-уогды кәсіби эстрадалық өнер ретінде орындайтын, оны ірі концерт залдарында немесе той мекемелерінде ұсынатын орындаушылар. Бұл кәсібилену – мифопоэтикалық мазмұнның «эстетикалық» форматта сақталуына мүмкіндік береді, бірақ оның ғұрыптық функциясын бәсеңдетеді. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, бұл – мифологиялық мазмұнның «демифологизацияланған», бірақ жоғалмаған нұсқасы: мазмұн «эстетикалық» форма астында жасырынып, өзінің рухани маңызын «санасыз» деңгейде жеткізеді [3].

Үшіншіден, урбанизация «диаспоралық» үйлену фольклорының феноменін туғызды. Орталық Азия халықтарының ірі қалаларда – Алматы, Ташкент, Бішкек, Ашхабад – тіршілік ететін бөлігі дәстүрлі ауылдық мәдениеттен алшақтап, жаңа қалалық мәдени кеңістікте тіршілік етуде. Алайда үйлену тойында олар дәстүрлі ғұрыптарға – жар-жар, беташар – оралады. Бұл «ғұрыптық оралу» – жай ғана ностальгия немесе формальды дәстүрді сақтау ғана емес, ол мифопоэтикалық жүйенің психологиялық тартымдылығының, оның адамның экзистенциалдық қажеттіліктерін қанағаттандыратын рухани күшінің куәсі.

Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының қазіргі жағдайындағы ең маңызды, ең жаңа факторы – цифрлық революция. YouTube, Instagram, TikTok, Facebook – бұл платформалар үйлену фольклорының жаңа «трансмиссия кеңістігіне» айналды. Цифрлық кеңістікте болып жатқан трансформацияның мифопоэтикалық мазмұнға тигізетін ықпалы – кешенді, бір мәнді емес феномен.

YouTube платформасы – қазіргі Орталық Азия үйлену фольклорының ең ірі «мұрағаты» мен «трансляторы». Жар-жар, уог-уог, кошок, jar-jar, беташар жырларының мыңдаған видеожазбалары YouTube-та қол жетімді. Осы видеожазбалардың аудиториясы миллиондаған адамды қамтиды – бұл дәстүрлі ауызша трансмиссия ешқашан қол жеткізе алмайтын масштаб. Алайда мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды сұрақ туындайды: видеожазба арқылы жеткізілген жар-жар немесе беташар өзінің ғұрыптық мифопоэтикалық функциясын сақтай ала ма? Жауап – ішінара. Жырдың поэтикалық мазмұны, формулалық тілі, образдар жүйесі – бәрі де видеожазда сақталады. Бірақ жырдың ғұрыптық кеңістігі – тойдың нақты атмосферасы, медиатордың орындаушылық энергиясы, тыңдаушылардың тікелей қатысуы – экранда толық жеткізіле алмайды. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, сакральды сөз – нақты ғұрыптық кеңістікте айтылғанда ғана өзінің толық мифопоэтикалық күшін жүзеге асырады [2]. Видеожазба – сакральды сөздің «суретін» береді, бірақ оның толық мифопоэтикалық күшін беремі деген сұрақ – ашық.

TikTok феномені – цифрлық трансформацияның ең жаңа, ең қызықты мысалы. Орталық Азия жастары TikTok платформасында жар-жар, уог-уог,

беташар фрагменттерін – кейде оригинальды, кейде пародиялық – орындап, миллиондаған қаралым жинауда. Бұл феноменнің мифопоэтикалық мазмұны екіұшты. Бір жағынан, TikTok арқылы жас буын үйлену фольклорымен танысады, оны мойындайды, оған деген қызығушылық артады. Екінші жағынан, TikTok форматы – 8–60 секундтық видео – ғұрыптық мифопоэтикалық мазмұнды жеткізуге жеткіліксіз. Пародиялық нұсқалар – мифопоэтикалық мазмұнды «демифологизациялайды», оны «ойын» немесе «мем» форматына айналдырады.

Instagram-дағы «үйлену фото» феномені де үйлену фольклорының қазіргі жағдайын түсінуде маңызды. Жар-жар мен беташар кезіндегі фотосуреттер Instagram-да миллиондаған тыңдаушыға жетеді. Бұл визуализация – ғұрыптың сыртқы формасын насихаттайды, бірақ оның мифопоэтикалық мазмұнын жеткізе алмайды. «Инстаграмдық» беташар – ғұрыптың эстетикалық формасы үшін орындалатын, мифопоэтикалық мазмұны ескерілмеген нұсқасы – жаңа мәдени феномен ретінде қалыптасуда.

Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының қазіргі жағдайындағы ең маңызды мәселе – жаңа буынның осы дәстүрмен байланысы. Бұл байланыс күрделі, қайшылықты сипатта. Бір жағынан, жаңа буын үйлену тойында жар-жар мен беташарды орындатуды «міндетті» деп санайды – бұл ата-анасының немесе үлкендерінің талабы, дәстүрді сыйлау белгісі. Екінші жағынан, жаңа буын осы жырлардың мифопоэтикалық мазмұнын – рулық космостардың алмасуы, символдық өлім мен қайта туу, ата-баба рухтарымен байланыс – саналы тұрғыдан мойындамайды. Юнгтің тұжырымдамасы бойынша, архетиптер – жалпыадамзаттық коллективтік санасыздықтың тұрақты мазмұны [8]. Яғни жаңа буынның жар-жарды тыңдаған сәтте сезінетін эмоциялық толқыны – тек эстетикалық реакция ғана емес, ол архетиптік мазмұнның «санасыз» деңгейде жұмыс істеуінің куәсі. Саналы мойындамаса да, архетиптік мазмұн «санасыз» деңгейде рухани ықпалын сақтайды.

Жаңа буынның үйлену фольклорымен байланысының бес халықтағы ерекшеліктері де маңызды. Қазақстанда жас буын үйлену тойында беташар мен жар-жарды өткізуге жоғары мән берсе де, оның мифопоэтикалық мазмұнын ашатын арнайы ғылыми-білім беру жұмысы жеткіліксіз. Мектеп пен жоғары оқу орындарындағы фольклор сабақтары жырлардың поэтикалық формасын үйретсе де, олардың архаикалық мифопоэтикалық тамырын – рулық космос идеясын, «өлім мен қайта туу» архетипін, тотемдік символиканы – жеткілікті ашпайды. Қырғызстанда манасчы дәстүрін жалғастырушы жас орындаушылар буыны бар – бұл кошок пен бет ачар дәстүрінің де жалғасуына оң ықпал етуде. Өзбекстанда жас буын уог-уог дәстүрін жалғастырушы орындаушылар буыны қалыптасуда, алайда олардың мифопоэтикалық мазмұнды түсіну деңгейі – архаикалық буын орындаушыларына қарағанда бәсеңдеу. Түрікменстанда jar-jar дәстүрі мемлекеттік деңгейде насихатталуының нәтижесінде жас буын арасында да танымал болуда.

Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының қазіргі жағдайын зерттеу – академиялық фольклортанудың да маңызды міндеті. Тәуелсіздік кезеңінде бес мемлекеттің барлығында үйлену фольклорын зерттеуге деген ғылыми қызығушылық артты. Бірқатар маңызды зерттеулер жарыққа шықты, фольклорлық экспедициялар ұйымдастырылды, жаңа мәтіндер жазылып алынды.

Алайда зерттеудің бірнеше маңызды олқылықтары бар. Ең алдымен, бес халықтың үйлену фольклорының жүйелі салыстырмалы мифопоэтикалық зерттеуі – осы жұмыста жасалған тәрізді – жеткіліксіз. Жеке халықтардың үйлену фольклоры жеке-жеке зерттелсе де, аймақтық кешенді салыстырма жоқтың қасы. Екіншіден, цифрлық трансформацияның мифопоэтикалық мазмұнға тигізетін ықпалы – тіпті зерттелмеген сала. Үшіншіден, жаңа буынның үйлену фольклорымен байланысының сипатын – саналы және санасыз деңгейлерде – зерттейтін психологиялық-фольклортанулық зерттеулер жоқтың қасы. Осы олқылықтарды толтыру – болашақ фольклортану зерттеулерінің маңызды міндеттері болып табылады.

Болашақтағы ең маңызды міндеттердің бірі – үйлену фольклорының цифрлық мұрағатын жасау. Бес халықтың барлық аймақтарынан жар-жар, кошок, уог-уог, жаг-жаг, беташар, бет ачар, гелин салама жанрларының аудио-видеожазбаларын жинастырып, жүйелеп, цифрлық мұрағат форматында сақтау – мифопоэтикалық мазмұнды болашақ ұрпаққа жеткізудің ең маңызды механизмдерінің бірі. Бұл мұрағат – тек «музейлік» жинақ емес, ол тіршілік ететін мифопоэтикалық дәстүрдің цифрлық кеңістіктегі жалғасы.

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорының қазіргі жағдайын кешенді талдаудың нәтижесінде бірнеше іргелі тұжырым жасауға болады. Ең алдымен, үйлену фольклорының мифопоэтикалық мазмұны жоғалған жоқ – ол трансформацияны бастан өткеруде. Жанрлардың сыртқы формасы сақталды, бірақ орындалу контексті өзгерді: ауылдық ғұрыптық кеңістіктен қалалық той мекемесіне, тікелей орындаудан видеожазбаға, шаманның ғұрыптық дабылынан TikTok видеосына дейін. Мифопоэтикалық мазмұн осы трансформациялар барысында «санасыз» деңгейде жалғасуын сақтайды. Екіншіден, тәуелсіздік кезеңіндегі ұлттық мәдени жаңғыру – үйлену фольклорының сақталуына оң ықпал етті, бірақ оның мифопоэтикалық тереңдігін толық ашуға жеткіліксіз. Жанрдың сыртқы форматын насихаттай отырып, оның архаикалық мифопоэтикалық мазмұнын – рулық космос идеясын, «өлім мен қайта туу» архетипін, медиатор функциясын – ашатын жүйелі ғылыми-білім беру жұмысы қажет. Үшіншіден, цифрлық революция – үйлену фольклорының таралуына мүмкіндік берсе де, оның мифопоэтикалық мазмұнын толық жеткізе алмайды. Сакральды сөздің толық мифопоэтикалық күші – нақты ғұрыптық кеңістікте, медиатордың тікелей қатысуымен, қауымдастықтың ортақ рухани тәжірибесінде ғана жүзеге асады. Төртіншіден, жаңа буынның үйлену фольклорымен байланысы – саналы емес болса да, «санасыз» деңгейде жалғасуда. Тойда жар-жарды тыңдаған жас адамның сезінетін толқыны – архетиптік мазмұнның психологиялық күшінің куәсі,

бүгінгі күнде де өзінің рухани маңызын жоғалтпаған мифопоэтикалық жүйенің тіршілік ететінінің айқын дәлелі.

Осылайша, Орталық Азия түркі халықтарының үйлену фольклорының қазіргі жағдайы – тек сақталу немесе жоғалу емес, ол күрделі, қайшылықты, бірақ үздіксіз трансформация процесі. Осы процестің мифопоэтикалық мазмұнын зерттеу, оның жаңа формаларда жаңғыруын қолдау, оны болашақ ұрпаққа жеткізу – Орталық Азия фольклортануының, мәдениеттануының және ұлттық мәдени саясатының ең маңызды міндеттерінің бірі болып қала береді.

Екінші тарау бойынша тұжырым

Осы тараудың барысында жүргізілген кешенді салыстырмалы поэтикалық зерттеу – қазақ, қырғыз, өзбек, түрікмен және қарақалпақ халықтарының үйлену фольклорын жанрлық жүйе, поэтикалық формулалар, мифопоэтикалық образдар, медиатор бейнесі, исламдық синтез және қазіргі жағдай тұрғысынан жан-жақты қарастыра отырып – бірнеше іргелі ғылыми тұжырымға әкеледі. Бұл тұжырымдар тек осы тараудың ғылыми нәтижелері ғана емес, олар Орталық Азия халықтарының рухани мәдениетінің тарихи тұтастығы, мифопоэтикалық жүйесінің өміршеңдігі және жалпытүркілік поэтикалық дәстүрдің аймақтық бейімделу механизмдері туралы кең ғылыми пікірталасқа қосқан үлес болып табылады.

Жанрлық жүйенің жалпытүркілік тұтастығы туралы. Осы тараудың 2.1-параграфында жүргізілген жанрлық салыстырма бес халықтың үйлену фольклорының жанрлық жүйесінде іргелі функционалдық ортақтық барын дәлелдеді. Барлық бес халықта ван Геннептің (Қосымша А) «өту ғұрыптары» схемасының үш кезеңіне – бөліну, аралық күй, қосылу – сәйкес үш жанрлық топ бар: бөліну жырлары, диалогтық жырлар және инициация жырлары. Осы үш жанрлық топтың бес халықта бірдей мифопоэтикалық функциямен сақталуы – жанрлық жүйенің жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйемен байланысының, оның аймақтық тұрақтылығының айқын куәсі. Жанрлардың атаулары, нақты поэтикалық формалары, орындалу дәстүрлері – халықтан халыққа өзгеше болса да, олардың мифопоэтикалық функциясы бірдей. Бұл функционалдық ортақтық – жай ғана тарихи байланыстың немесе мәдени алмасудың нәтижесі ғана емес, ол ортақ архаикалық мифопоэтикалық жүйеден тарайтын, бір ғұрыптық логикаға бағынатын жанрлық тұтастықтың дәлелі [5].

Поэтикалық формулалардың мифопоэтикалық тұрақтылығы туралы. 2.5-параграфта жүргізілген формулалар мен образдар жүйесінің салыстырмасы бес халықтың үйлену фольклорында ортақ поэтикалық формулалардың, ортақ поэтикалық тәсілдердің және жалпы образдар жүйесінің болуын дәлелдеді. «Жат жұртқа кетемін» типіндегі бөліну формулалары, тотемдік паралелизм формулалары, жарық пен қараңғы антитезасы, от пен ошақ формулалары – бәрі де бес халықтың тілінде өзіндік нұсқаларда, бірақ ортақ мифопоэтикалық семантикамен кездеседі. Паралелизм, қайталау, антитеза, градация – осы поэтикалық тәсілдер де бес

халықта ортақ мифопоэтикалық функциямен жұмыс істейді. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, мұндай формулалар – «мифологиялық уақыттың» тілдік іздері, олар айтылған сәтте архаикалық мифологиялық реалдылықты жандырады [2]. Осы формулалардың бес халықта сақталуы – жалпытүркілік поэтикалық жүйенің тереңдігін, оның аймақтық мәдени-тарихи өзгерістерге қарамастан өзінің іргелі мазмұнын сақтау қабілетін дәлелдейді.

Бөліну жырларының типологиялық бірлігі туралы. 2.2-параграфта жүргізілген сыңсу, кошок, йиғи, ағы, сыңсыу жырларының салыстырмасы осы жырлардың барлығында «символдық өлім» архетипі орталық мифопоэтикалық тақырып екенін дәлелдеді. Жылаудың ғұрыптық міндеттілігі, туған рулық кеңістіктің географиялық-рухани картасымен қоштасу, монологтық форманың лиминальды жалғыздықты тұжырымдауы – бәрі де бес жанрда сақталған. Айырмашылықтар – қырғыз кошокінің өлім семантикасының ашықтығы, өзбек йиғисінің диалогтық элементтері, түрікмен ағысының эпикалық сипаты – жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйенің нақты мәдени-географиялық жағдайларға бейімделуінің жанрлық тұжырымдары болып табылады.

Диалогтық жырлардың рулық алмасу функциясы туралы. 2.3-параграфта жүргізілген жар-жар, уог-уог, jar-jar, кыз узатуу жыры, той жырының салыстырмасы осы жырлардың барлығының мифопоэтикалық функциясы бірдей екенін дәлелдеді: олар екі рулық космостың бір-бірімен рухани тілдесуін, тануын және мифологиялық байланыс орнатуын ғұрыптық тұрғыдан тұжырымдайды. Диалогтық форманың тепе-теңдік принципі, рефреннің мантралық функциясы, ырғақтық жүйенің ортақтығы – бәрі де Леви-Стросстың рулық алмасу теориясымен байланысты жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйенің поэтикалық тұжырымдары [37, б.455-488].

Инициация жырларының «қайта туу» архетипімен байланысы туралы. 2.4-параграфта жүргізілген беташар, бет ачар, гелин салама, никох лапары, бет ашу жырларының салыстырмасы осы жырлардың барлығында «қайта туу» архетипі орталық мифопоэтикалық тақырып екенін дәлелдеді. Бетті ашу семантикасының символдық туумен байланысы, медиатордың ғұрыпты жүргізудегі орталық рөлі, от рәсімінің барлық бес жанрда сақталуы, жаңа отбасы мүшелерін таныстырудың рулық тізбекке қосу функциясы – бәрі де «өлім мен қайта туу» архетипінің екінші жартысының жанрлық тұрғыдан тұжырымдалуы болып табылады. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, бұл архетип – жалпыадамзаттық мифологиялық жүйенің ең тұрақты элементтерінің бірі [3].

Медиатор бейнесінің мифопоэтикалық тұрақтылығы туралы. 2.6-параграфта жүргізілген медиатор бейнесінің бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейінгі эволюциясының талдауы бір іргелі заңдылықты анықтады: медиатордың жүзеге асыру тәсілі – экстаз, поэзия, сахналық орындалу, цифрлық трансляция – өзгерді, бірақ оның іргелі мифопоэтикалық функциясы – ғұрыптық кеңістікті ашу, сакральды сөздің иесі болу, екі рулық космостың рухани байланысын орнату – ешқандай тарихи кезеңде жоғалған

жоқ. Бұл тұрақтылық – медиатор бейнесінің Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының ең өміршең, ең мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды элементі екенін дәлелдейді [40, б.345-412].

Ислам мен архаикалық дәстүрдің органикалық синтезі туралы. 2.7-параграфта жүргізілген синтездің механизмдері мен бес халықтағы нұсқаларының талдауы синтездің жай ғана механикалық қосылу немесе сыртқы бейімделу ғана емес, органикалық мәдени процесс екенін дәлелдеді. Атаулық ауыстыру, функционалдық синхрондау, поэтикалық тілдің ауыстырылуы, образдық синкретизм – осы механизмдер арқылы архаикалық мифопоэтикалық мазмұн исламдық тілде жасырынып сақталды. Осы синтездің нәтижесі – «халықтық ислам» деп аталатын, тек Орталық Азияға тән ерекше мифопоэтикалық жүйе – бес халықтың мәдени бірегейлігінің, олардың ислам дүниесіндегі өзіндік орнының поэтикалық тұжырымы болып табылады [41].

Үйлену фольклорының қазіргі трансформациясы туралы. 2.8-параграфта жүргізілген қазіргі жағдайдың талдауы үйлену фольклорының мифопоэтикалық мазмұнының жоғалмағанын, тек трансформацияны бастан өткеруде екенін дәлелдеді. Урбанизация, тәуелсіздік кезеңіндегі жаңғыру, цифрлық революция – бұл факторлар жанрдың сыртқы формасын өзгертті, бірақ оның архаикалық мифопоэтикалық мазмұнын – «санасыз» деңгейде болса да – сақтады. Юнгтің архетип теориясы бойынша, архаикалық мифологиялық мазмұн кез келген тарихи кезеңде де өзінің психологиялық күшін сақтайды: жар-жарды тыңдаған адамның сезінетін толқыны – бүгінгі күнде де жұмыс істеп тұрған архетиптік мазмұнның куәсі [8].

Қорытындылай келе, тараудың негізгі ғылыми нәтижесі айқындалады: Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрып фольклорының салыстырмалы поэтикасы – бір ортақ жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйенің аймақтық, мәдени, тілдік, тарихи тұрғыдан бейімделген нұсқаларының жиынтығы. Бұл жүйенің ортақтығы – жанрлық функцияда, поэтикалық формулаларда, медиатор бейнесінің функционалдық тұрақтылығында және «өлім мен қайта туу» архетипінің барлық жанрлық нұсқаларда сақталуында көрінеді. Бұл жүйенің аймақтық өзгешелігі – нақты географиялық-мәдени ортаның образдар жүйесінде, исламдық синтездің тереңдігінде, медиатор бейнесінің нақты мәдени формаларында және поэтикалық тілдің ұлттық ерекшеліктерінде байқалады. Осы ортақтық пен ерекшеліктің органикалық бірлігі – Орталық Азия халықтарының мәдени тұтастығы мен өзіндік мәдени бейнесінің ең терең, ең мифопоэтикалық тұрғыдан тұжырымдалған куәсі болып табылады.

3 ҮЙЛЕНУ ҒҰРЫП ФОЛЬКЛОРЫНДАҒЫ ӨТПЕЛІ РӘСІМДЕРДІҢ ПОЭТИКАЛЫҚ МОДЕЛЬДЕРІ

Үйлену ғұрпы фольклорын зерттеу дәстүрлі түрде жанрлық, тарихи-типологиялық және құрылымдық тұрғыдан жүргізіліп келеді [60, б.119]. Алайда аталған тәсілдер көбіне жекелеген мәтіндерді сипаттаумен шектеліп, ғұрыптың поэтикалық ұйымдасуының тұтас механизмін ашуға толық мүмкіндік бермейді.

Бұл мәселе бойынша М. Әуезовтың [30], С. Қасқабасовтың [31], З. Ахметовтың [27] және Ш. Ыбыраевтың [57] еңбектерінде жанрлық сипаттама басым болғанымен, поэтикалық модельдердің рәсімдік функциясы толық ашылмағаны атап өтіледі.

Осы зерттеуде үйлену ғұрпы фольклоры поэтикалық модельдер жүйесі ретінде қарастырылады. Поэтикалық модель деп белгілі бір ғұрыптық фазаны (сепарация, лиминальдық/өтпелі кезең, инициация, интеграция) вербализациялайтын тұрақты құрылымдық, семантикалық және функционалдық белгілердің жиынтығы түсініледі. Мұндай тәсіл А. ван Геннептің [5] өтпелі рәсімдер теориясы мен В. Тёрнердің [6] лиминальность тұжырымдамасына сүйенеді.

Бұл тәсіл фольклорлық мәтінді жеке көркем туынды ретінде емес, рәсімдік әрекеттің поэтикалық репрезентациясы ретінде талдауға мүмкіндік береді [61]. Поэтика мұнда тек тілдік-стилистикалық құбылыс емес, әлеуметтік және мәдени қатынастарды ұйымдастырудың маңызды құралы болып табылады.

Зерттеудің теориялық негізі рәсімдік антропология, құрылымдық поэтика және фольклортану бағыттарының тоғысында қалыптасады. Рәсімдік антропологияда А. ван Геннеп [5], В. Тёрнер [6], ал құрылымдық поэтикада Р. Якобсон [13] және П. Богатырев [11] еңбектері негіз болады. Ауызша поэтика теориясы бойынша А. Лорд [7, б.115] және Дж. Фоли [62] зерттеулері маңызды теориялық негіз береді. Қазақ фольклортануында бұл мәселелер С. Қасқабасов [31], З. Ахметов [27], К. Матыжанов [32], Б. Абылқасымов [58] және А. Бердібай [59] зерттеулерінде дамытылған. Орталық Азия түркілерінің үйлену ғұрпы мен той жырларын К. Рейхл [63], Н. Чедвик пен В. Жирмунский [42], А. Хатто [64] сияқты шетелдік ғалымдар да зерттеген.

Арнольд ван Геннептің [5] өтпелі рәсімдер теориясы бойынша үйлену ғұрпы сепарация (бөліну) – лиминальность (өтпелі кезең) – инкорпорация (қайта қосылу) фазаларын қамтитын күрделі әлеуметтік-мәдени процесс ретінде қарастырылады. В. Тёрнердің [6] лиминальность тұжырымдамасы бұл фазалардағы поэтикалық мәтіндердің функционалдық рөлін түсіндіруге мүмкіндік береді. Құрылымдық поэтика (формулалар, троптар, метрикалық ұйымдасу) [61] әр жанрдың тұрақты композициялық және семантикалық құрылымын ашуға бағытталған.

Осы теориялық негіздерге сүйене отырып, үйлену ғұрпы фольклоры төрт негізгі поэтикалық модель арқылы жүзеге асады деп есептеледі:

- сепарациялық модель (сыңсу);
- өтпелі (лиминальдық) диалогтық модель (жар-жар);
- инициациялық модель (тойбастар);
- интеграциялық модель (беташар).

Бұл модельдер бір-бірімен тығыз байланыста әрекет етіп, үйлену ғұрпының толық поэтикалық жүйесін құрайды [60, б.119]. Осы тұрғыдан алғанда, үйлену ғұрпы фольклоры жеке жанрлардың қосындысы емес, рәсімдік фазаларға сәйкес келетін көпдеңгейлі поэтикалық құрылым ретінде көрінеді.

Зерттеу материалдары ретінде қазақтың 36 сыңсу нұсқасы, 24 тойбастар мәтіні, басқа да фольклорлық жинақтардан алынған мәтіндер пайдаланылды.

3.1 Тойбастар: үйлену ғұрпының поэтикалық моделі және оның типологиялық ерекшеліктері

Тойбастар – үйлену ғұрпы фольклорының жанрлық жүйесінде ерекше орын алатын, мифопоэтикалық тұрғыдан ең іргелі, ең архаикалық мазмұнға ие жанр [65, б.119]. Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, кез келген өтпелі ғұрып лиминальдыққа дейінгі – сепарация алдындағы – дайындық кезеңінен басталады [5]. Тойбастар дәл осы кезеңнің поэтикалық тұжырымы: ол тойды жай ғана «бастамайды», ол ғұрыптық кеңістікті ашады, оны сакральды мәнге толтырады, ғұрыпқа қатысушыларды мифологиялық реалдылықпен байланыстырады, жас жұбайлардың рухани жолын ғарыштық тәртіппен байланыстырады. Осы функциялардың бірлігі тойбастарды жай ғана «той ашар жыры» ретінде емес, үйлену ғұрпының барлық кейінгі кезеңдерінің – сыңсудың, жар-жардың, беташардың – мифопоэтикалық негізін, рухани алғышартын қалайтын инициациялық жыр ретінде қарастыруға мүмкіндік береді [60].

Тойбастардың «инициациялық фаза» ретіндегі мифопоэтикалық мәнін дұрыс түсіну үшін «инициация» ұғымын нақтылау қажет. Элиаденің тұжырымдамасы бойынша, инициация – тек жеке адамның рухани трансформациясы ғана емес, ол бүкіл қауымдастықтың ортақ рухани тәжірибесі: инициация кезінде бүкіл қауымдастық «мифологиялық уақытқа» оралады, ғарыш жаратылған алғашқы, қасиетті мезгілді қайта жандырады [40]. Тойбастар дәл осы функцияны атқарады: ол тойға қатысқан бүкіл қауымдастықты – жас жұбайларды, туыстарды, ауыл мүшелерін – бір ортақ рухани тәжірибеге, ортақ мифологиялық реалдылыққа шақырады [66]. Тойбастар айтылған сәтте ғұрыптық кеңістік – тойдың өтіп жатқан орны – қарапайым тұрмыстық мекеннен мифологиялық реалдылыққа айналады: мұнда ата-баба рухтары, тотемдік күштер, ғарыштық тәртіп – бәрі де тікелей қатысушы болады. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, дәл осы – ғұрыптық кеңістікті ашу, оны сакральды мәнге толтыру – сакральды сөздің, соның ішінде тойбастар жырының ең іргелі мифопоэтикалық функциясы [2, б.125-146].

Тойбастардың поэтикалық моделін зерттеу Орталық Азия фольклортануында жеткілікті назар алған жоқ [60, б.118]. Жеке зерттеулерде тойбастар негізінен этнографиялық сипаттама немесе жанрлық жіктеу деңгейінде қарастырылды [65]. Оның поэтикалық моделін – формулалық жүйесін, ырғақтық принциптерін, стилистикалық жүйесін, композициялық құрылымын – мифопоэтикалық тұрғыдан кешенді зерттеу және оны Орталық Азия халықтарының ұқсас жанрларымен салыстырмалы талдау – осы параграфтың негізгі ғылыми міндеті болып табылады.

Тойбастардың поэтикалық моделін талдамас бұрын, оның мифопоэтикалық функциясын толық ашу қажет. Тойбастардың «тойды бастау» деген сөзбе-сөз мағынасы – жай ғана хронологиялық актіні емес, мифологиялық тұрғыдан іргелі актіні тұжырымдайды [2, б.114]. «Бастау» – мифологиялық ойлауда ерекше мәнге ие ұғым: ол «бастапқы актіге оралу», «жаратылыс сәтін қайта жандыру», «мифологиялық уақытты ашу» деген мағыналарды сіңіреді. Осы себептен тойбастар – тек той бағдарламасының бірінші нөмірі ғана емес, ол бүкіл ғұрыптық циклдің рухани алғышарты, мифопоэтикалық негізі.

Тойбастардың мифопоэтикалық функциясының бірінші деңгейі – ғарыштық кеңістікті ашу. Тойбастар жырының кіріспесінде жырау міндетті түрде ғарыштық сілтемелер жасайды: аспан мен жерге, күн мен айға, отқа, суға, ата-баба рухтарына үндейді. Бұл ғарыштық сілтемелер – жай ғана поэтикалық безендіру емес, олар Орхон жазбаларының «Үзе көк тәңрі асра йағыз йер қылынтұқда» космогониялық формуласымен тікелей типологиялық байланыстағы мифопоэтикалық актілер [26, б.118]. Тойбастарды айтқан жырау – тек жыршы ғана емес, ол ғарыштық кеңістікті ашатын, бүкіл ғарыштық тәртіпті ғұрыптық актімен байланыстыратын медиатор [64]. Оның жырының ғарыштық кіріспесі – ғұрыптық кеңістікті ғарыштық контекстке орналастыру, оған ғарыштық мән беру актісі [2].

Тойбастардың мифопоэтикалық функциясының екінші деңгейі – ата-баба рухтарын шақыру. Тойбастарда жырау ата-баба рухтарына – аруахтарға – тікелей үндейді, олардан жас жұбайларға бата сұрайды, ғұрыптың дұрыс өтуіне рұқсат алады. Бұл – архаикалық бақсының шамандық практикасымен тікелей байланыстағы медиациялық акт [64]: жырау ата-баба рухтарын тойдың мифологиялық кеңістігіне шақырады, олармен рухани байланыс орнатады, олардың қатысуын ғұрыптық тұрғыдан қамтамасыз етеді. Ата-баба рухтарының тойбастар арқылы шақырылуы – жай ғана поэтикалық мотив ғана емес, ол мифологиялық тұрғыдан нақты рухани акт: шақырылған рухтар ғұрыптық кеңістікте тіршілік иелерімен бірге болады, жас жұбайларды қорғайды, ғұрыптың дұрыс өтуін қамтамасыз етеді [67].

Тойбастардың мифопоэтикалық функциясының үшінші деңгейі – ғұрыптық қауымдастықты жасау. Тойбастар – тек жас жұбайларға ғана емес, бүкіл тойға қатысқан адамдарға арналған жыр [60]. Ол тойдың бүкіл қатысушыларын – туыстарды, ауыл мүшелерін, қонақтарды – бір ортақ мифологиялық реалдылыққа, бір ортақ рухани тәжірибеге шақырады. Осы

«ғұрыптық қауымдастықты жасау» функциясы – тойбастардың ең маңызды әлеуметтік-мифопоэтикалық функциясы: ол жеке адамдардың жиынын рухани тұтастыққа, ортақ мифологиялық тәжірибені бөлісетін қауымдастыққа айналдырады [66].

Тойбастардың поэтикалық моделінің ең іргелі элементі – оның формулалық жүйесі. Паррий мен Лордтың ауызша поэтика теориясы бойынша, ауызша жанрдың поэтикалық моделі ең алдымен оның формулалық жүйесінде – тұрақты тіл бірліктерінің жүйесінде – анықталады [7, б.115]. Тойбастардың формулалық жүйесін талдағанда, олар бірнеше функционалдық топқа бөлінетіні айқындалады [62].

Космогониялық кіріспе формулалары – тойбастардың ең архаикалық, ең мифопоэтикалық тұрғыдан бай формуласы тобы. «Аспан мен жер жаратылғанда», «Көк тәңірі жарық берді», «Жер-ана берекесін төкті» – бұл формулалар тойбастардың Орхон жазбаларының космогониялық жүйесімен тікелей байланысын ашады [26, б.118]. Осы формулалардың мифопоэтикалық мәні – тойдың басталуын ғарыштық жаратылыспен, бастапқы актімен байланыстыру: той – тек тұрмыстық мереке емес, ол ғарыштық жаратылыс актісінің жаңғыруы, ғарыштық тәртіптің жер деңгейінде қайта орнатылуы [2]. Осы космогониялық формулалардың тойбастарда орталық орын алуы – жанрдың «пре-лиминаль» инициациялық функциясымен тікелей байланысты: ғұрыпты бастамас бұрын оны ғарыштық контекстке орналастыру, оған ғарыштық мән беру – лиминальды кезеңнің рухани алғышартын жасайды [5].

Ата-баба шақыру формулалары – тойбастардың екінші маңызды формула тобы. «Аруақтар қолдасын», «Ата-баба рухы жол берсін», «Арғы аталар баталасын» – бұл формулалар ата-баба рухтарымен байланысты орнататын, олардың ғұрыптық қатысуын қамтамасыз ететін мифопоэтикалық актілер [67]. Юнгтің архетип теориясы бойынша, ата-баба рухтарымен байланыс – жалпыадамзаттық архетиптік тәжірибе, ол кез келген тарихи кезеңде де өзінің психологиялық күшін сақтайды [8, б.114]. Тойбастардағы ата-баба шақыру формулаларының бес халықтың ұқсас жанрларымен ортақтығы – осы архетиптік тәжірибенің жалпытүркілік поэтикалық тұрақтылығын дәлелдейді [68, б.119].

Бата беру формулалары – тойбастардың үшінші маңызды формула тобы. «Береке-ырыс молайсын», «Ұрпақ жалғасын», «Екі жастың жолы ашылсын» – бұл формулалар тойбастардың болашаққа бағытталған мифопоэтикалық функциясын тұжырымдайды. Бата – тек тілек емес, ол сакральды сөздің нақты рухани күшке ие актісі: айтылған бата мифологиялық тұрғыдан жас жұбайлардың болашағын анықтайды, олардың тіршілігіне рухани нұсқау береді. Осы батаның тойбастарда орталық орын алуы – жанрдың «болашаққа бастау» функциясын тұжырымдайды: тойбастар тек өткен мен бүгінгіні байланыстырып қана қоймайды, ол жас жұбайлардың болашақ тіршілігінің рухани картасын жасайды [67].

Тотемдік жануар формулалары – тойбастардың архаикалық мифологиялық жүйемен байланысын сақтайтын формула тобы [65]. «Бөрідей

батыл болсын», «Жылқыдай жүйрік болсын», «Қаздай ұшқыр болсын» – бұл формулалар тотемдік жануарлардың мифологиялық қасиеттерін жас жұбайларға «беру» функциясын атқарады. Мифопоэтикалық тұрғыдан бұл формулалар тек поэтикалық теңеу ғана емес, олар тотемдік байланысты орнататын, тотемдік жануардың рухани күшін жас жұбайларға «аударатын» мифологиялық актілер [67]. Осы тотемдік формулалардың тойбастарда сақталуы – жанрдың архаикалық тотемдік мифологиялық жүйемен үзілмеген байланысының куәсі.

Тойбастардың поэтикалық моделінің ырғақтық-метрикалық жүйесі оның мифопоэтикалық мазмұнымен тікелей байланысты [69, б.116]. Тойбастар – негізінен жеті буынды немесе сегіз буынды жол жүйесімен жасалатын жыр. Алайда бұл буын санының мифопоэтикалық мәні бар: жеті – түркі мифологиясында ерекше сакральды санның символы, «жеті ата», «жеті қат аспан», «Үркердің жеті жұлдызы» – бәрі де жетінің мифологиялық киелілігін дәлелдейді. Жеті буынды жол жүйесінің тойбастарда орталық болуы – жанрдың санмен байланысты архаикалық мифологиялық жүйемен байланысын сақтайды.

Тойбастардың ырғақтық жүйесінде цезура – жолдың екіге бөлінуі – маңызды мифопоэтикалық рөл атқарады. 4+3 немесе 3+4 буындық бөліну – тек ырғақтық тыныс алу ғана емес, ол мифологиялық тұрғыдан «жоғары мен төменнің», «аспан мен жердің», «рухани мен тіршіліктің» бинарлық мифологиялық жүйесін поэтикалық тілде тұжырымдайды [61]. Леви-Стросстың тұжырымдамасы бойынша, мифологиялық ойлаудың ең іргелі принципі – бинарлық қарсылықтар жүйесі [37]. Тойбастардың цезуралық жүйесі – осы мифологиялық бинаризмнің ырғақтық тілдегі тікелей тұжырымы.

Тойбастардың интонациялық жүйесі де мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды [69]. Тойбастар – тек айтылатын емес, жырланатын жанр. Оның мелодиялық жүйесі ерекше: жырдың басы – баяу, салтанатты, «ғарыштық» интонациямен басталып, бірте-бірте қарқынданып, тойдың жалпы атмосферасымен үндесетін ырғаққа өтеді. Бұл интонациялық динамика – «ғарыштық» кеңістіктен «тіршілік» кеңістігіне өтудің, ғарыштық мифологиялық реалдылықтан нақты тойдың атмосферасына қосылудың мелодиялық тұжырымы [2, б.116].

Тойбастардың стилистикалық жүйесі – оның поэтикалық моделінің ең бай, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған элементі. Стилистикалық жүйені талдағанда, тойбастарда бірнеше іргелі стилистикалық тәсілдің ерекше жүйеде жұмыс істейтіні анықталады.

Ғарыштық параллелизм – тойбастардың ең іргелі стилистикалық тәсілі. Адами оқиғаны ғарыштық оқиғамен параллельдеу – «күн шыққандай жарқырасын», «жаңбырдай берекесін төксін», «тау сияқты берік болсын» – тойбастардың барлық нұсқаларында кездесетін, жанрдың мифопоэтикалық өзегін тұжырымдайтын стилистикалық принцип. Ғарыштық параллелизмнің мифопоэтикалық мәні – адами тіршіліктің ғарыштық тәртіппен байланысын,

адами некенің ғарыштық мәнін поэтикалық тілде жариялау. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, параллелизм – архаикалық мифологиялық ойлаудың ең тікелей поэтикалық тұжырымы: «бұл жерде болғаны сонда да болды» деген мифологиялық принципті поэтикалық тілде жүзеге асырады [2].

Градациялық бата – тойбастардың екінші іргелі стилистикалық тәсілі. Тойбастарда бата бірден толық берілмейді – ол кезең-кезеңмен, градациялық тұрғыдан «өседі»: «ұрпақ жалғасын» дегеннен бастап «жеті атаңа дейін берекелі болсын» дейін, «үйің нұрлы болсын» дегеннен «барша жұртқа пана болсын» дейін. Бұл градациялық принцип – жай ғана поэтикалық тәсіл ғана емес, ол мифологиялық тұрғыдан рухани күштің кезең-кезеңмен «жиналуының», сакральды сөздің мифологиялық реалдылықты кезең-кезеңмен «өзгертуінің» поэтикалық тұжырымы.

Тотемдік теңеу – тойбастардың үшінші іргелі стилистикалық тәсілі. Жас жұбайларды тотемдік жануарлармен теңестіру – «арыстандай айбатты», «бүркіттей биік», «жылқыдай жүйрік» – тек поэтикалық метафора ғана емес. Мифопоэтикалық тұрғыдан бұл теңеулер тотемдік байланысты орнататын, тотемдік жануардың рухани күшін жас жұбайларға «беретін» мифологиялық актілер. Осы стилистикалық тәсілдің тойбастарда орталық орын алуы – жанрдың тотемдік мифологиялық жүйемен байланысын сақтайтын маңызды поэтикалық механизм.

Тойбастардың поэтикалық моделінің композициялық жүйесі нақты мифопоэтикалық логикаға бағынады. Тойбастарды талдағанда, оның композициясының үш негізгі бөліктен тұратыны анықталады: космогониялық кіріспе, ата-баба шақыру мен бата берудің негізгі бөлімі және жас жұбайларды болашаққа бағдарлайтын қорытынды.

Космогониялық кіріспе – тойбастардың ең архаикалық бөлімі. Мұнда жырау ғарыштық кеңістікті ашады: аспан мен жерге, оттың рухына, су рухына, ата-баба рухтарына үндейді. Бұл кіріспенің мифопоэтикалық функциясы – «мифологиялық уақытқа» оралу, ғарыш жаратылған алғашқы, қасиетті мезгілге байланыс орнату, ғұрыптық кеңістікті сол қасиетті мезгілдің мифологиялық энергиясымен толтыру. Элиаденің тұжырымдамасы бойынша, осы «бастапқы актіге оралу» – инициациялық ғұрыптың ең іргелі мифопоэтикалық принципі [40]. Тойбастардың космогониялық кіріспесі – осы принциптің поэтикалық жүзеге асырылуы.

Негізгі бөлім – тойбастардың ең ұзақ, ең мазмұнды бөлімі. Мұнда ата-баба рухтары шақырылады, жас жұбайларға бата беріледі, олардың болашақ тіршілігі рухани тұрғыдан «жобаланады». Бұл «рухани жобалау» функциясы – тойбастардың ең маңызды мифопоэтикалық функциясы: жырау жас жұбайлардың болашақ тіршілігінің рухани картасын жасайды, оның барлық маңызды кезеңдерін – ұрпақ, береке, денсаулық, ру арасындағы орын – поэтикалық тілде алдын-ала «тұжырымдайды». Мифологиялық тұрғыдан бұл «тұжырымдау» – тек тілек ғана емес, ол нақты рухани актіні жүзеге асырады: сакральды сөзбен айтылған болашақ мифологиялық тұрғыдан «орнатылады».

Қорытынды бөлім – тойбастардың болашаққа бағытталған, жас жұбайларды лиминальды фазаға – ғұрыптың кейінгі кезеңдеріне – дайындайтын бөлімі. Мұнда жырау ғұрыптың кейінгі кезеңдерін – сыңсуды, жар-жарды, беташарды – рухани тұрғыдан «хабарлайды», жас жұбайларды олардың мифопоэтикалық мазмұнына дайындайды. Бұл қорытынды бөлімнің функциясы – «пре-лиминаль» кезеңнен лиминальды кезеңге өтістің мифопоэтикалық алғышартын жасау.

Тойбастардың поэтикалық моделін толық ашу үшін оны Орталық Азия халықтарының функционалдық тұрғыдан ұқсас жанрларымен – қырғыздың той баштар жырымен [70], өзбектің түйни очиш жырымен [71], түрікменнің той башы жырымен [72], қарақалпақтың той жырымен [73] – салыстырмалы тұрғыдан талдау қажет.

Ең алдымен, барлық бес халықтың «тойбастар» функциялы жырларының композициялық жүйесінің ортақтығы айқын байқалады: барлығында да космогониялық кіріспе, ата-баба шақыру, бата беру, болашаққа бағдарлау – осы композициялық элементтер бар. Бұл композициялық ортақтық – жанрдың жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйемен байланысының, ван Геннептің «пре-лиминаль» кезең теориясының Орталық Азия халықтарының барлығында жанрлық тұрғыдан тұрақты тұжырымдалуының куәсі.

Алайда айырмашылықтар да маңызды мифопоэтикалық ақпарат береді. Қырғыздың той баштар жырында тау символикасы орталық рөл атқарады: космогониялық кіріспеде аспан мен жермен қатар биік тау да ғарыштық осьтің символы ретінде шақырылады. Бұл – қырғыз мифологиялық санасындағы таудың сакральды орнын тойбастар функциялы жанрда тұжырымдайды. Өзбектің түйни очиш жырында исламдық элементтер – «бисмилла», «алла берекесімен» – космогониялық кіріспенің орнын ішінара алған. Алайда Снесаревтің зерттеулері бойынша, осы исламдық тіркестердің астарында архаикалық космогониялық семантика жасырын сақталған [41]. Түрікменнің той башы жырында батырлық эпос элементтері – батырлық теңеулер, жорыққа сілтемелер – космогониялық жүйемен синтезделген. Бұл – түрікмен мәдениетіндегі батырлық пен некелік мифологияның бірлігінің «тойбастар» функциялы жанрда да байқалуы. Қарақалпақтың той жырында ру поэзиясының ерекшеліктері [74] мен жалпытүркілік дәстүрлердің синтезі байқалады [75].

Осы салыстырма бір маңызды тұжырымға әкеледі: тойбастар функциялы жанрлардың мифопоэтикалық моделі – жалпытүркілік тұрғыдан бірдей функционалдық және композициялық принциптерге бағынады, бірақ нақты поэтикалық мазмұны – образдар жүйесі, стилистикалық тәсілдер, формулалық тіл – әрбір халықтың нақты мәдени-географиялық ортасын, тарихи тағдырын және мифологиялық дүниетанымының ерекшеліктерін бейнелейді.

Жоғарыда жүргізілген кешенді талдаудың нәтижесінде тойбастардың поэтикалық моделінің жалпы сипаттамасын беруге болады. Тойбастар –

үйлену ғұрпының «пре-лиминаль» инициациялық фазасының поэтикалық моделі ретінде бірнеше іргелі принципке бағынады. Біріншіден, тойбастардың поэтикалық моделі космогониялық принципке бағынады: жанрдың барлық элементтері – формулалық жүйесі, ырғақтық жүйесі, стилистикалық жүйесі, композициялық жүйесі – ғұрыптық тойды ғарыштық контекстке орналастырады, оған ғарыштық мән береді. Екіншіден, тойбастардың поэтикалық моделі медиациялық принципке бағынады: жырдың барлық элементтері медиатор-жыраудың функциясын – ата-баба рухтарымен байланыс орнату, ғұрыптық кеңістікті ашу, сакральды сөздің күшін жүзеге асыру – поэтикалық тілде тұжырымдайды. Үшіншіден, тойбастардың поэтикалық моделі бата принципіне бағынады: жырдың мифопоэтикалық мақсаты – жас жұбайлардың болашақ тіршілігін рухани тұрғыдан «орнату», оның рухани картасын жасау, оны ата-баба тізбегімен, рулық космоспен, ғарыштық тәртіппен байланыстыру. Осы үш принциптің бірлігі – тойбастардың «пре-лиминаль» инициациялық фазаның поэтикалық моделі ретіндегі жанрлық ерекшелігін, оның кейінгі барлық ғұрыптық кезеңдердің – сыңсудың, жар-жардың, беташардың – мифопоэтикалық алғышарты болу функциясын анықтайды.

3.2 Сыңсу жанрының поэтикалық моделі: формулалық-рәсімдік құрылым және лирикалық семантикасы

Сыңсу – үйлену ғұрпы фольклорының жанрлық жүйесінде ерекше орын алатын, мифопоэтикалық тұрғыдан ең терең, ең эмоциялық күшті және ең архаикалық мазмұнға ие жанр. Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, сыңсу – сепарация фазасының, яғни бөліну кезеңінің поэтикалық тұжырымы [5]. Тойбастар «пре-лиминаль» кезеңде ғұрыптық кеңістікті ашса, сыңсу лиминальдыққа дейінгі ең соңғы, ең ауыр рухани актіні – символдық өлімді – тұжырымдайды. Сыңсуда қыз туған рулық космоспен мифологиялық тұрғыдан «өледі»: ол туған жері мен, ата-анасымен, туыстарымен, ата-баба рухтарымен ресми рухани байланысын үзеді, бұрынғы болмысынан «ажырайды». Бұл «ажырау» – жай ғана физикалық кету ғана емес, ол рухани тұрғыдан нақты мифологиялық акт: сыңсу айтылмай, ресми бөліну жасалмай, қыз жаңа рулық космосқа кіре алмайды, себебі ол бұрынғы рулық байланыстарын ресми үзбеген.

Сыңсудың «символдық өлім» семантикасы – жанрды зерттеушілер арасындағы ең маңызды, ең даулы мәселе болып қала береді [76, б.109]. Бір жағынан, сыңсу – жылаумен, жоқтаумен, қайғымен байланысты жанр. Оны зерттеген кейбір ғалымдар оны тек лирикалық жоқтау, эмоциялық өрнек ретінде қарастырды. Алайда мифопоэтикалық тұрғыдан бұл тым жеңілдетілген тәсіл. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, ғұрыптық жылау – жай ғана эмоциялық реакция емес, ол мифологиялық тұрғыдан міндетті ғұрыптық іс-әрекет, оның болмауы ғұрыптың аяқталмауын білдіреді [3]. Осы тұрғыдан алғанда, сыңсудың поэтикалық моделін зерттеу – тек

лирикалық жанрдың поэтикасын ашу ғана емес, ол «символдық өлімнің» поэтикалық механизмдерін, сепарация фазасының мифопоэтикалық логикасын зерттеу деген сөз.

Сыңсудың поэтикалық моделін зерттеуде іргелі методологиялық мәселе – оның формулалық-рәсімдік құрылымы мен лирикалық семантикасының арақатынасы. Бір жағынан, сыңсу – формулалық, тұрақты тіл бірліктері арқылы жұмыс істейтін ауызша поэтикалық жанр. Екінші жағынан, ол – өте тереңдегі жеке лирикалық тәжірибені, нақты адамның нақты жағдайын тұжырымдайтын жанр. Осы екі полюстің – формулалық тұрақтылық пен лирикалық жеке тәжірибенің – арасындағы шиеленіс сыңсудың поэтикалық моделінің ең маңызды, ең байытылған аспектісі болып табылады.

Сыңсудың мифопоэтикалық функциясын дұрыс түсіну үшін «символдық өлім» ұғымының Орталық Азия мифологиялық дүниетанымындағы нақты мазмұнын ашу қажет. Түркі мифологиялық санасында өлім – тек биологиялық акт емес, ол рухани тұрғыдан бір дүниеден екінші дүниеге өтудің, бір болмыстан екінші болмысқа ауысудың мифологиялық акті. Осы «өту» актісі ресми ғұрыптармен тұжырымдалмаса – ресми болмайды: рух дұрыс «өтпейді», байланыс ресми «үзілмейді», жаңа болмыс ресми «орнамайды». Дәл осы логика сыңсуды мифопоэтикалық тұрғыдан анықтайды: сыңсу – қыздың туған рулық космосынан рухани тұрғыдан «өтуінің», оның бұрынғы болмысының мифологиялық тұрғыдан ресми аяқталуының поэтикалық жариялануы.

Сыңсудың мифопоэтикалық функциясының бірінші деңгейі – ата-баба рухтарына хабар беру [77]. Сыңсу – тек адамдарға, тойға қатысқандарға арналған жыр ғана емес. Мифологиялық тұрғыдан ол ата-баба рухтарына, туған рудың тотемдік күштеріне, жер-судың рухтарына хабар береді: «Мен сіздерден кетіп барамын, сіздермен рухани байланысым ресми түрде аяқталды». Осы хабарсыз, осы ресми жариялаусыз ата-баба рухтары қыздың «кеткенін» мифологиялық тұрғыдан мойындамайды, ол бұрынғы рулық байланыстарда «тұтқын» болып қалады. Сыңсудың айтылуы – рухани «рұқсат алу» актісі: қыз ата-баба рухтарынан жаңа рулық кеңістікке өтуге рухани рұқсат алады.

Сыңсудың мифопоэтикалық функциясының екінші деңгейі – рулық кеңістіктің картасын жасау. Сыңсуда қыз туған рулық кеңістіктің барлық маңызды элементтерін – географиялық-рухани белгілерін, әлеуметтік-рухани байланыстарын, материалдық-рухани нысандарын – бірінен соң бірі атайды [78]. Бұл атау – жай ғана поэтикалық тізбе ғана емес, ол мифологиялық тұрғыдан рулық кеңістіктің рухани картасын жасау актісі. Осы картаны жасау арқылы қыз өзінің осы кеңістікте болғанын, оны толық «иеленгенін», ендігі жерде ол оны «бере» алатынын мифологиялық тұрғыдан жариялайды. Картаны жасамай – беру де мүмкін емес; берусіз – жаңасын алу да мүмкін емес.

Сыңсудың мифопоэтикалық функциясының үшінші деңгейі – лиминальды күйге дайындық. Сыңсу – қыздың лиминальды, аралық күйге

рухани тұрғыдан дайындалуы. Сыңсу айтылғаннан кейін қыз «жоқ жерде» – ешбір рулық космостың толық қорғауынсыз, аралық мифологиялық кеңістікте – тіршілік ететін болмысқа айналады. Осы лиминальды күйге рухани тұрғыдан дайындалу – мифопоэтикалық тұрғыдан аса маңызды: дайындықсыз лиминальды күйге өту – рухани тұрғыдан қауіпті. Сыңсу осы дайындықты – рухани тұрғыдан бұрынғы болмыстан «жиналу», оны ресми аяқтау – жүзеге асырады.

Сыңсудың поэтикалық моделінің іргелі элементі – оның формулалық жүйесі. Паррий мен Лордтың теориясы бойынша, ауызша жанрдың поэтикалық моделі ең алдымен оның формулалық жүйесінде анықталады [7]. Сыңсудың формулалық жүйесін талдағанда, ол бірнеше функционалдық топқа бөлінетіні айқындалады [79, б.116].

Қоштасу формулалары – сыңсудың ең іргелі, ең мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды формулалары тобы [80]. «Туған жерім, қош бол», «Ата-анам, аман болыңдар», «Туыстарым, сау болыңдар», «Ошағым, от рухым, қош бол» – бұл формулалар рулық кеңістіктің барлық деңгейлерімен – географиялық-рухани, әлеуметтік-рухани, материалдық-рухани – ресми қоштасуды жүзеге асырады. Формулалардың мифопоэтикалық мәні – жай ғана «сау бол» айту ғана емес, олар рухани байланысты ресми үзудің, ата-баба рухтарына «кеттім» деп хабар берудің поэтикалық актілері. Байбуриннің тұжырымдамасы бойынша, дәстүрлі мәдениетте «қоштасу» – тек тілдік акт ғана емес, ол нақты рухани байланысты өзгертетін, рухани шынайылықты «қайта конфигурациялайтын» мифологиялық акт [24].

Жоқтау формулалары – сыңсудың «символдық өлім» семантикасын тікелей тұжырымдайтын формулалар тобы. «Өлгендей болып кетемін», «Жоқтауым жоқ болсын», «Мені мәйіттей жоқтаңдар», «Жас күнімнен айрылдым» – бұл формулалар сыңсудың қошөкіммен – нақты өлім жоқтауымен – жанрлық байланысын, «символдық өлімнің» тікелей поэтикалық тұжырымын бейнелейді. Осы жоқтау формулаларының мифопоэтикалық мәні – бірыңғай эмоциялық өрнек ғана емес, ол ата-баба рухтарына «өлгеніміз» туралы хабар беру, рухани тұрғыдан ресми «жоғалу» актісін жүзеге асыру.

Тотемдік паралелизм формулалары – сыңсудың тотемдік мифологиялық жүйемен байланысын сақтайтын формулалар тобы. «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Қаздай ұшып барамын», «Аққудай ағып барамын», «Қара суды жағалай қаз барады» – бұл формулалар тотемдік медиатор образы арқылы қыздың лиминальды күйін, екі рулық реалдылықтың арасындағы аралық жағдайын тұжырымдайды. Жоғарыда талданғандай, осы формулалардың мифопоэтикалық мәні – адамды тотемдік жануармен теңестіру арқылы оның медиатор мәртебесін, лиминальды кеңістіктегі еркін қозғалу қабілетін жариялау.

Мекен-жай формулалары – сыңсудың рулық кеңістіктің географиялық-рухани картасын жасайтын формулалар тобы. «Туған тауым», «Туған өзенім», «Туған далам», «Ата қонысым» – бұл формулалар тек географиялық нысандарды атамайды, олар рулық кеңістіктің рухани белгілерін – ата-баба

рухтарының мекендерін, тотемдік күштердің шоғырланған орындарын – атайды. Осы мекен-жай формулаларының мифопоэтикалық мәні – рулық кеңістіктің рухани картасын жасау: картада аталған жер – тек географиялық нүкте ғана емес, ол рухани маңызы бар, ата-баба рухтарының ізі бар орын.

Шекаралық кеңістік формулалары – сыңсудың лиминальды мифологиялық жүйесімен байланысын тұжырымдайтын формулалар тобы. «Есіктің алды», «Жолдың айрығы», «Өзеннің жағасы», «Таудың асуы» – бұл формулалар екі мифологиялық реалдылықтың арасындағы шекаралық кеңістікті тұжырымдайды. Осы шекаралық кеңістік формулаларының мифопоэтикалық мәні – қыздың лиминальды күйінің кеңістіктік символикасы: ол «есіктің алдында» – не ішінде, не сыртында – тұр, ол «жолдың айрығында» – не бері, не ары жағында – тіршілік етеді.

Сыңсу – қазақ халқының тұрмыс-салт фольклорының ең ежелгі және лиро-эпикалық жанрларының бірі. Ол қыз ұзату ғұрпының ажырамас бөлігі ретінде қалыңдықтың туған үйімен, ата-анасымен, бауырларымен және ауылымен мәңгілік қоштасу сәтінде орындалатын жоқтау-қоштасу жыры болып табылады [81, б.64]. «Сыңсу» сөзі «өксіп жылау», «мұң айту», «зарлау» мағынасын білдіреді және жанрдың өзегі қыздың патриархалдық некедегі еріксіз айырылуын, туған жерінен, балалық шағынан және еркіндігінен мәжбүрлі түрде қол үзуін поэтикалық тілмен бейнелеуде жатыр.

Сыңсу қыз ұзату рәсімінің сепарация (бөліну) фазасына тікелей сәйкес келеді. Қыз босағадан аттаған сәтте ол өзінің бұрынғы әлемінен – туған отауынан, руынан, балалық еркіндігінен – мәңгілікке айырылады. Бұл жанр ХІХ-ХХ ғасырлардағы қазақ ауылындағы қыз тағдырын тікелей айғақтайтын, фольклорлық тұрақтылық пен орындаушының жеке импровизациясының үйлесімінен тұратын ерекше құбылыс болып табылады.

Сыңсудың негізгі идеялық өзегі – «өз елім – жат жұрт» антитезасында жатыр [82, б.88]. Туған үй қыз үшін жұмақ, қауіпсіздік пен мейірімнің ордасы ретінде бейнеленсе, жат жұрт белгісіз азап, бағыныштылық және мәңгілік бөтендіктің символына айналады. Қыз өзін «мұңлық қыз» күйінде сезінеді, өйткені ол малға сатылып, туған елінен айырылады. Жанрда бұл жеке трагедия ұлттық деңгейге көтеріледі: әр сыңсу бір қыздың ғана емес, барлық қазақ қыздарының ортақ тағдырын жинақтайды. «Не мұңлық, бұл дүниеде қыздар мұңлық, / Мұңлық болып атадан неге тудық?» деген жолдар осы идеяның шыңы болып табылады.

Сыңсу сонымен бірге қыздың Тәңірінің әділетсіздігіне деген философиялық толғанысын («Құдайым, қызды неге жаратасың?») және тағдырға мойынсұнуын («Тағдырымда болған соң амалым жоқ») қатар ұштастырады [83]. Бұл жанр қазақ фольклорында патриархалдық қоғамдағы әйел тағдырының поэтикалық айғағы ретінде ерекше мәнге ие [84].

Осылайша, сыңсу тек эмоционалдық жоқтау ғана емес, қыздың өтпелі кезеңін (сепарация) поэтикалық тұрғыдан рәсімдейтін, фольклорлық формулалар мен жеке толғаныстың үйлесімінен тұратын күрделі лирикалық-ғұрыптық жанр болып табылады [85, б.60]. Оның зерттелуі Орталық Азия

түрік халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының салыстырмалы поэтикасын түсіну үшін маңызды негіз қалайды.

Зерттелген 36 нұсқа сыңсудың вариативтілігін айқын көрсетеді: әр орындаушы дәстүрлі формулаларды сақтай отырып, өзінің жеке қайғысы мен импровизациялық элементтерін қосады. Бұл жанр XIX-XX ғасырлардағы қазақ ауылындағы қыз тағдырын тікелей айғақтайтын, фольклорлық тұрақтылық пен жеке шығармашылықтың үйлесімінен тұратын ерекше феномен болып табылады [86, б.86].

Сыңсу мәтіндерінің барлығында сақиналық-кумулятивті құрылым басым және дәстүрлі төрт негізгі бөліктен тұрады. Бұл модель қыздың сепарация фазасын поэтикалық тұрғыдан рәсімдеуге мүмкіндік береді және ғұрыптық функцияны толық жүзеге асырады.

Бірінші бөлім – кіріспе. Ол қыздың туған үйінің кеңістігін, есік пен босағаны бейнелеуден басталады және қыздың екі әлемнің шекарасында тұрғанын белгілейді. Негізгі формула – «Есіктің алды...». Мысал:

Есіктің алды күрке еді-ау,

Күркеден атым үркеді-ау (8 + 8 буын).

Бұл формула көптеген нұсқаларда қайталанады және жанрдың тұрақты инварианты ретінде қызмет етеді.

Екінші бөлім – негізгі толғаныс. Мұнда қыз өзінің қайғысын, туған үйінің қадірін, жат жұртқа кетудің ауырлығын және туыстарына өтінішін баяндайды. Бұл бөлік кумулятивті сипатқа ие: эмоция біртіндеп күшейіп, тұрмыстық детальдардан (сандық, орамал, киім, босаға) философиялық мәселелерге (тағдыр, Тәңірінің әділетсіздігі, мұңлық қыз тағдыры) дейін өседі.

Үшінші бөлім – рефрендік бөлік. Ол эмоционалдық бірлікті сақтайтын қайталанатын формулалардан тұрады. Ең жиі кездесетін рефрендер:

Қош-аман бол, ауылым-ау!

Қош-аман бол, жеңеше!

Жыламай қайтіп шыдайын?

Бұл рефрендер мәтінді эмоционалдық тұрғыдан біріктіріп, орындауды жеңілдетеді және тыңдаушылардың қатысуына мүмкіндік береді.

Төртінші бөлім – финал. Ол қыздың тағдырға мойынсұнуымен немесе бата беруімен аяқталады. Типтік формулалар: «Тағдырымда болған соң амалым жоқ», «Енді аман бол», «Жаратқан жат жұрттыққа қызың құрысын».

Композицияның сақиналық сипаты кіріспе мен финалдың өзара байланысында айқын көрінеді. Кумулятивті өсу принципі қайғының біртіндеп күшеюін қамтамасыз етеді, ал рефрендік элементтер мәтінге музыкалық және эмоционалдық тұтастық береді. Мотивтердің тізбегі де логикалық ретпен құрылған: қош айтысу (есік, босаға, туған үй, ауыл бейнесі) → туыстарға жеке-жеке қоштасу және өтініш → өз тағдырын сакрализациялау (Тәңіріге шағым, мұңлық қыздың тағдыры туралы толғаныс) → финалдық формула (тағдырға мойынсұну немесе бата).

Кейбір нұсқаларда композиция диалогтық сипат алады: қыз әкесіне, шешесіне, ағасына, жеңгесіне, бауырына жеке-жеке арнап айтады.

Монологтық форма басым болғанымен, диалог элементтері жанрды драмалық етеді. Кейбір нұсқаларда айтысқа жақын элементтер пайда болады, мұнда қыз жігіттерге немесе қайын жұртқа тікелей сөз қатады.

Жалпы алғанда, сыңсудың құрылымы фольклорлық поэзияға тән формулалық тұрақтылық пен вариативтіліктің үйлесімінен тұрады. «Есіктің алды...» формуласы, «Қош-аман бол...» рефрендері және финалдық тіркестер мәтінді сақиналық тұйықтайды [87]. Бұл құрылым сыңсудың негізгі ғұрыптық функциясын – қыздың сепарация фазасын поэтикалық тұрғыдан рәсімдеуді – толық орындауға мүмкіндік береді. Сондықтан сыңсу құрылымдық талдау үшін өте ыңғайлы материал болып табылады және Орталық Азия түрік халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының салыстырмалы поэтикасын зерттеуде маңызды рөл атқарады.

Сыңсу жанрының поэтикалық тілі троптардың бай және тұрақты (формулалық) жүйесіне негізделген. Бұл құралдар қыздың ішкі эмоционалдық күйін, трагедиялық тағдырын және ғұрыптық мәнді терең бейнелеуге қызмет етеді. Қазақ сыңсуында троптардың басым бөлігі формулалық сипатқа ие болып, жанрдың фольклорлық тұрақтылығын, лирикалық күшін және орындаушының импровизациялық мүмкіндігін қамтамасыз етеді.

Сыңсуда ең жиі қолданылатын троп – тұрақты эпитеттер. Олар қыз бейнесін, туған үйдің сұлулығы мен қасиеттілігін, тағдырдың ауырлығын және ғұрыптық заттардың символдық мәнін бекітеді. Ең тұрақты эпитеттер қатарына мыналар жатады: *ақ отау, ақ жүз, мұңлық қыз, тал бел, ақ көйлек, ақ шымылдық, ақ киіз, ақ сүт, ақ жасулық, қара су, қара далбай, аққу, ақсұңқар, үкі, құндыз, үркерден қашқан жұлдыз, сорлы қыз, тал шыбық*.

Бұл эпитеттердің тұрақтылығы барлық 36 нұсқада байқалады. Мысалы: «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын, Ақ жүзімді көрерге айнам болсын» – ақ отау мен ақ жүз эпитеттері тазалық, сұлулық және қасиеттілікті бекітеді.

«Қызды Тәңірі жаратқан мұңлық қылып» – «мұңлық қыз» эпитеті қыздың трагедиялық тағдырын тұрақты түрде сипаттайды.

«Қара суды жағалай қаз барады, Анасынан айрылған қыз барады» – «қара су» эпитеті айырылу, қараңғылық және қайғының символы ретінде қолданылады.

«Тал шыбықтай тал белін» – «тал бел» эпитеті қыздың нәзіктігін білдіреді.

Тұрақты эпитеттер жанрдың фольклорлық сипатын сақтай отырып, орындаушыға импровизация жасауға негіз болады.

Теңеулер үш негізгі топқа бөлінеді:

Табиғи: «*Тал шыбықтай тал белін*», «*Анасынан айрылған қыз барады*».

Ғажайып: «*Үркерден қашқан жұлдыздай*», «*Жаңа ұстаған құндыздай*», «*Сеңдей болып*».

Моральдық: «*Бұралқы иттей*», «*Малға мені сатқандай*», «*Борышқа берген малдай боп*».

Метафоралар қыздың ішкі әлемін табиғат құбылыстары арқылы тереңдетеді [88]: *«Көл қылып көздің жасын», «Мойныма құрық салды ғой», «Ақ сүтіңді суалттым», «Кескен терек құлайды сеңдей болып»*. Бұл троптар қыздың еріксіздігін, қайғының күшін және тағдырдың қаталдығын бейнелеуге қызмет етеді.

Гиперболалар қайғының ауқымын күшейтеді: *«Көл қылып көздің жасын», «Көл дария көз жасымды», «Тоғыз қабат торқа»*. Кейіптеулер табиғатты қыздың қайғысына қосады: *«Ай да мұндай туа ма күңгірт болып», «Күн жауады-ау сырғақтап»*. Параллелизм мен антитеза құрылымдық тірек қызметін атқарады (*«Өз елім – жат жұрт»*). Риторикалық сұрақтар (*«Құдайым, қызды неге жаратасың?», «Қыздан сорлы бар ма екен, Тәңірім-ай?»*) және анафоралар (*«Есіктің алды...»*) ырғақтық және эмоционалдық кернеуді арттырады.

Сыңсудағы символдар өте бай және көпқабатты мәнге ие:

Үркерден қашқан жұлдыз – қыздың туған үйінен тез және мәңгілік айырылуын, жалғыздықты және өткінші өмірді бейнелейді.

Қара су және анасынан айрылған қаз – айырылу, қараңғылық және нәзіктіктің символы.

Босаға – екі әлемнің (туған үй мен жат жұрт) шекарасы.

Ақ отау, ақ киіз, шымылдық – туған үйдің тазалығы мен қасиеттілігі.

Құрық, мал, құл – еріксіздік пен қыздың «сатылуының» символы.

Торғай, аққу, қозы – нәзіктік пен анасынан айырылған баланың бейнесі.

Бұл символдар қыздың ішкі әлемін, ғұрыптық мәнді және тағдырдың трагедиясын терең ашуға мүмкіндік береді.

Тұрақты тіркестер сыңсудың фольклорлық негізін құрайды. Ең жиі қолданылатындары: *«Есіктің алды...», «Қош-аман бол...», «Жыламай қайтіп шыдайын», «Тағдырымда болған соң амалым жоқ», «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Қара суды жағалай қаз барады»*. Бұл тіркестер жанрдың фольклорлық сипатын сақтай отырып, орындаушыға импровизация жасауға кең мүмкіндік береді.

Сыңсудағы троптар, символдар және стилистикалық құралдар жүйесі жанрды қарапайым жоқтаудан жоғары көтеріп, қазақтың ұлттық поэзиясының биік үлгісіне айналдырады. Формулалық тұрақтылық пен бай бейнелеу құралдарының үйлесімі сыңсуды Орталық Азия түрік халықтарының үйлену ғұрпы фольклорындағы ең көркем лирикалық жанрлардың біріне айналдырады және салыстырмалы поэтикалық зерттеулер үшін маңызды материал болып табылады.

Сыңсу жанрының метрикасы, ұйқасы, ырғағы және буын өлшемі фольклорлық поэзияның классикалық үлгісі болып табылады. Бұл элементтер жанрдың ауызша орындауға ыңғайлылығын, музыкалық сипатын және эмоционалдық әсерін қамтамасыз етеді. Сыңсу толықтай силлабикалық өлең жүйесіне негізделген, яғни өлеңнің құрылысы буын санына (силлабтарға) құрылады.

Зерттелген 36 нұсқаның барлығында жолдардың буын өлшемі негізінен 7-2 буын аралығында сақталады, кейбір жағдайларда 11 буынға дейін жетеді. Ең жиі кездесетін өлшемдер – 8 буын және 2 буын. Мысалы:

Есіктің алды күрке еді-ау (8 буын),

Күркеден атым үркеді-ау (8 буын).

Бұл буын өлшемі сыңсудың әнге салынуына өте қолайлы, өйткені орындаушыға тыныс алуға және ырғақты сақтауға мүмкіндік береді. Буын санының аздап ауытқуы жанрдың импровизациялық табиғатын көрсетеді, бірақ негізгі 7-2 буындық шеңбер сақталады.

Цезура (тыныс) әдетте 4-буыннан кейін тұрақты түрде келеді, яғни жол екі тең бөлікке бөлінеді. Мысалы:

«Есіктің алды // күрке еді-ау»

«Қара суды жағалай // қаз барады».

Бұл тәсіл сыңсудың жоқтауға тән интонациясын күшейтеді және орындауды жеңілдетеді.

Ұйқас схемасы негізінен ААББ түрінде құрылады, яғни қатарлас екі жол ұйқасады. Кейбір нұсқаларда АБАБ схемасы да кездеседі. Ұйқас көбінесе толық емес, ассонанстық сипатта болады (дауысты дыбыстардың ұқсастығына негізделеді). Мысалы: «Еді-ау – үркеді-ау», «Болсын – болсын». Бұл ұйқас түрі сыңсудың әнге салынуына өте ыңғайлы және орындаушыға импровизация жасауға кең мүмкіндік береді.

Ырғақ тұрғысынан сыңсу жоқтауға өте жақын. Ырғақ баяу, өксіп-өксіп айтылатын, қайталанатын каданспен ерекшеленеді. Аллитерация (бастапқы дыбыстардың қайталануы) ырғақтың негізгі тірегі болып табылады. Әсіресе «б», «ғ», «қ», «ж», «а», «ұ» дыбыстары жиі қайталаынады:

Бұлғақтап жүрген заманым,

Қандай да жерге тұс болдым?

Ассонанс (дауысты дыбыстардың қайталануы) жылау әсерін күшейтеді: «Ый-ый, ый-ый, ый-ый...» немесе «Ай-а-ай-й...». Бұл дыбыстық құралдар сыңсудың эмоционалдық әсерін күшейтіп, тыңдаушыға қайғыны тікелей жеткізеді.

Формулалық жолдар метриканы тұрақтандырады. «Есіктің алды...», «Қош-аман бол...», «Үркерден қашқан жұлдыздай...», «Қара суды жағалай қаз барады...» сияқты тұрақты тіркестердің буын өлшемі әр нұсқада дерлік бірдей сақталады. Орындаушы импровизация жасағанда буын санын аздап өзгертуі мүмкін, бірақ негізгі 7-2 буынды силлабикалық өлшем және цезура ешқашан бұзылмайды. Бұл ырғақ сыңсудың әнге салынуына өте қолайлы етеді және домбырасыз, таза дауыспен орындалғанда да музыкалық сипатын сақтайды.

Жалпы алғанда, сыңсудың метрикасы, ұйқасы және ырғағы оның ғұрыптық функциясын – қыздың сепарация фазасын поэтикалық тұрғыдан рәсімдеуді – толық орындауға мүмкіндік береді. 7-2 буынды силлабикалық өлшем, 4-буыннан кейінгі цезура, ААББ ұйқас және күшті аллитерация мен ассонанс сыңсуды қазақтың ауыз әдебиетіндегі ең музыкалық және эмоционалды жанрлардың біріне айналдырады.

Сыңсудың ырғақтық-метрикалық жүйесі оның мифопоэтикалық мазмұнымен органикалық байланыста. Сыңсу – негізінен жеті буынды немесе сегіз буынды жол жүйесімен жасалатын жыр. Алайда тойбастармен салыстырғанда, сыңсудың ырғақтық жүйесі анағұрлым икемді, анағұрлым «еркін»: ритмдік тұрақтылық кейде бұзылады, жол ұзарады немесе қысқарады. Бұл ырғақтық икемділіктің мифопоэтикалық мәні бар: тойбастардың «салтанатты», «ғарыштық» ырғағы тұрақтылықты, ғарыштық тәртіпті символдаса; сыңсудың «еркін», «бұзылған» ырғағы – лиминальды күйдің белгісіздігін, тұрақсыздығын, «ереже бұзылуының» мифологиялық семантикасын символдайды.

Сыңсудың интонациялық жүйесі де тойбастардан принципті тұрғыдан өзгеше. Тойбастардың салтанатты, жоғары интонациясына қарсы, сыңсудың интонациясы – баяу, жылаулы, лиминальды белгісіздікті бейнелейтін. Бұл интонациялық айырмашылық – тек эмоциялық сипат ғана емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды: тойбастардың «ашу», «жандыру» функциясы жоғары, белсенді интонациямен; сыңсудың «жабу», «үзу», «аяқтау» функциясы баяу, «сөнетін» интонациямен тұжырымдалады.

Сыңсудың жылаумен байланысты ырғақтық ерекшелігі де мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды. Жылаудың тыныс алу ырғағы – үзік-үзік, «сынған» – сыңсудың ырғақтық жүйесіне органикалық түрде сіңіп, жанрдың поэтикалық моделінің бір элементіне айналған. Паррий мен Лордтың теориясы бойынша, ауызша поэзияның ырғақтық жүйесі орындалу контекстімен – орындаушының дыбыстық мүмкіндіктерімен, аудиторияның реакциясымен, ғұрыптық атмосферамен – тікелей байланыста дамиды [7]. Сыңсудың жылаумен байланысты ырғақтық жүйесі – осы орындалу контекстінің ырғақтық моделге органикалық сіңуінің айқын мысалы.

Сыңсудың стилистикалық жүйесі оның лирикалық семантикасымен тікелей байланысты. Стилистикалық жүйені талдағанда, сыңсуда бірнеше іргелі стилистикалық тәсілдің ерекше жүйеде жұмыс істейтіні анықталады.

Лирикалық монолог – сыңсудың ең іргелі стилистикалық принципі. Сыңсу – тек қыздың өзі немесе оның атынан айтылатын монолог. Бұл монологтық принциптің мифопоэтикалық мәні жоғарыда талданды: лиминальды күйдегі адамның жалғыздығы, оның ешбір рулық космостың толық қорғауынсыз болуы монологтық форма арқылы поэтикалық тұрғыдан тұжырымдалады. Алайда лирикалық монологтың стилистикалық ерекшелігі – оның «ішкі диалогтылығы» [89]. Сыңсуда қыз аталған нысандарға – тауға, өзенге, ошаққа, ата-анаға – тікелей үндейді. Бұл үндеу – монолог ішіндегі диалогтық элемент: қыз жалғыз сөйлесе де, ол нысандарды «тыңдаушы» ретінде қабылдайды, олармен рухани диалог жүргізеді.

Градациялық қоштасу – сыңсудың екінші іргелі стилистикалық принципі [90]. Сыңсуда қоштасу бірден болмайды – ол кезең-кезеңмен, рулық кеңістіктің сыртқы шеңберінен ішкі шеңберіне қарай жылжи отырып жүзеге асады. Ең алдымен табиғи кеңістікпен – таумен, даламен, өзенмен; кейін әлеуметтік кеңістікпен – туыстармен, замандастармен, достармен; ең соңында

материалдық-рухани кеңістікпен – ошақпен, босағамен, киіммен – қоштасады. Бұл градациялық қоштасу – рулық кеңістіктен «шығудың» кезең-кезеңмен жүзеге асуын, рухани байланыстардың бірінен соң бірі ресми үзілуін тұжырымдайды. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, мұндай градация – архаикалық ғұрыптық ойлаудың іргелі принципі: рухани акт бірден орындалмайды, ол кезеңдерге бөлініп, кезең-кезеңмен жүзеге асырылады [2].

Табиғат параллелизмі – сыңсудың үшінші іргелі стилистикалық принципі. Сыңсуда адами сезім табиғат құбылысымен үнемі параллельденеді: «Күз жапырағындай сарғайдым», «Бұлттай жеңілдедім», «Өзен суындай ағып барамын». Бұл табиғат параллелизмінің мифопоэтикалық мәні – адами тәжірибені табиғат циклімен, мифологиялық ғарыштық тәртіппен байланыстыру. Осы параллелизм арқылы сыңсу жеке адамның жеке трагедиясын ғарыштық деңгейге көтереді: қыздың бөлінуі – жай ғана тұрмыстық оқиға емес, ол ғарыштық циклдің бір бөлігі, табиғаттың мәңгілік «бөліну мен қосылу» ырғағымен үндес.

Эпифора – сыңсудың төртінші іргелі стилистикалық принципі. Сыңсудың көптеген нұсқаларында жолдың соңында қайталанатын тіркес – «сыңсу», «сыңсу-ау», «сыңсыдым» – эпифора ретінде пайдаланылады. Бұл эпифораның мифопоэтикалық мәні – жылаудың, «символдық өлімнің» актісін үнемі жаңғыртып отыру, оның ғұрыптық міндеттілігін поэтикалық тілде бекіту. Эпифора – тек поэтикалық безендіру ғана емес, ол мантраның, сакральды формуланың қайталану принципімен байланысты: жылаудың сөзбен «аталуы» – оның нақты рухани актінің жүзеге асуын қамтамасыз ететін мифологиялық механизм.

Сыңсудың лирикалық семантикасы – жанрдың поэтикалық моделінің ең күрделі, ең байытылған аспектісі. Формулалық жүйе мен ырғақтық-стилистикалық жүйе – сыңсудың «сыртқы» поэтикалық моделін сипаттаса; лирикалық семантика – оның «ішкі» мифопоэтикалық мазмұнын, оның рухани мәнін ашады.

Сыңсудың лирикалық семантикасының бірінші деңгейі – жеке тәжірибе мен архетиптік тәжірибенің бірлігі. Сыңсу – бір жағынан нақты қыздың нақты жеке тәжірибесін тұжырымдайды: оның нақты ата-анасымен, нақты туған жерімен, нақты туыстарымен қоштасуы. Бірақ сыңсудың лирикалық семантикасы жеке тәжірибе деңгейінде ғана қалмайды – ол архетиптік тәжірибе деңгейіне жетеді. Юнгтің тұжырымдамасы бойынша, архетиптік тәжірибе – жалпыадамзаттық коллективтік санасыздықтың тұрақты мазмұны, ол кез келген жеке тәжірибеде жалпыадамзаттық рухани тәжірибені жаңғыртады [8]. Сыңсудағы «жоғалту», «бөліну», «жалғыздық» семантикасы – жеке қыздың жеке тәжірибесін архетиптік деңгейге көтереді: бұл бөліну – тек бұл қыздың ғана трагедиясы емес, ол барлық адамзаттың ортақ «бөліну» архетиптік тәжірибесінің жаңа жаңғыруы.

Сыңсудың лирикалық семантикасының екінші деңгейі – өткен мен болашақтың арасындағы «жоқ жер». Сыңсу – уақыт тұрғысынан ерекше позицияда тіршілік ететін жыр: ол өткеннің аяқталуын жариялайды, бірақ

болашаққа ресми кірмейді. Ол «сейчас» – дәл қазір – ғана тіршілік ететін жыр. Осы «лиминальды уақыт» – ван Геннептің «аралық күй» концепциясының уақыттық тұжырымы – сыңсудың ең терең лирикалық семантикасын анықтайды: ол өткендегі болмысты жоқтайды, бірақ болашақ болмысты жариялай алмайды. Бұл «жоқ жерде» тіршілік ету – сыңсудың лирикалық семантикасының ең ауыр, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған аспектісі.

Сыңсудың лирикалық семантикасының үшінші деңгейі – жоғалту мен үміттің диалектикасы. Сыңсу – тек жоқтау, тек трагедия ғана емес. Оның лирикалық семантикасында жоғалту мен үміттің диалектикасы – ескі болмыстың жоғалуы мен жаңа болмысқа үміттің бірлігі – сезіледі. «Жат жұртқа кетемін» – бұл тек трагедия ғана емес, ол жаңа мифологиялық мүмкіндіктің де поэтикалық тұжырымы. Жат жұрт – бейтаныс, қауіпті, бірақ сол мезгілде жаңа берекенің, жаңа тіршіліктің мекені. Осы диалектика – сыңсудың лирикалық семантикасын «тек жоқтау» ретінде қарастырудан арашалайды, оны мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған, лиминальды трансформацияның толық поэтикалық тұжырымы ретінде анықтайды.

Сыңсудың поэтикалық моделін толық ашу үшін оны Орталық Азия халықтарының бөліну жырларымен – қырғыз қошогімен, өзбек йиғисімен, түрікмен ағысымен, қарақалпақ сыңсыуымен – салыстырмалы тұрғыдан қарастыру қажет.

Формулалық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, бес халықтың бөліну жырларының ортақ формула топтары – қоштасу формулалары, тотемдік паралелизм формулалары, шекаралық кеңістік формулалары – барлығында сақталған. Алайда нақты формулалардың мазмұны – аталатын географиялық нысандар, тотемдік жануарлар, шекаралық кеңістіктің нақты образдары – әрбір халықтың мәдени-географиялық ортасын бейнелейді. Ырғақтық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, барлық бес халықтың бөліну жырларында ырғақтық «еркіндік», жылаумен байланысты ырғақтық өзгешелік бар. Бұл ырғақтық ортақтық – лиминальды күйдің ырғақтық тілдегі жалпытүркілік поэтикалық тұжырымын дәлелдейді. Стилистикалық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, монологтық принцип барлық бес халықта сақталса да, қырғыз қошогінде өлім жоқтауымен жанрлық байланыстың ашық болуы [91, б.117], өзбек йиғисінде диалогтық элементтердің болуы [90, б.81] – ұлттық поэтикалық дәстүрлердің ерекшеліктерін бейнелейді.

Осы салыстырма бір маңызды тұжырымға әкеледі: сыңсудың поэтикалық моделі – бес халықтың бөліну жырларының жалпытүркілік поэтикалық жүйесінің қазақ мәдени-географиялық ортасына бейімделген нұсқасы. Қазақ сыңсуының ерекшеліктері – далалық образдардың молдығы, «Үркерден қашқан жұлдыздай» типіндегі аспандық паралелизм формулаларының жүйелілігі, монологтық принциптің ерекше тазалығы – дала мәдениетінің, қазақ мифологиялық дүниетанымының ерекше поэтикалық тілінің куәсі.

Жоғарыда жүргізілген кешенді талдаудың нәтижесінде сыңсудың поэтикалық моделінің жалпы сипаттамасын беруге болады. Сыңсу – үйлену ғұрпының сепарация фазасының поэтикалық моделі ретінде бірнеше іргелі принципке бағынады. Біріншіден, сыңсудың поэтикалық моделі лиминальды принципке бағынады: жанрдың барлық элементтері – формулалық жүйесі, ырғақтық жүйесі, стилистикалық жүйесі, лирикалық семантикасы – «символдық өлімнің», бұрынғы болмыстан ресми бөлінудің, лиминальды күйге өтудің мифопоэтикалық актісін жүзеге асырады. Екіншіден, сыңсудың поэтикалық моделі монологтық принципке бағынады: жанрдың монологтық формасы лиминальды күйдегі адамның жалғыздығын, ешбір рулық космостың толық қорғауынсыз болуын поэтикалық тілде тұжырымдайды. Үшіншіден, сыңсудың поэтикалық моделі градациялық принципке бағынады: рулық кеңістіктен «шығу» – бірден емес, кезең-кезеңмен, рулық кеңістіктің сыртқы шеңберінен ішкі шеңберіне қарай жылжи отырып – жүзеге асырылады. Төртіншіден, сыңсудың поэтикалық моделі диалектикалық принципке бағынады: жоғалту мен үміттің, «символдық өлім» мен жаңа тіршілікке деген сенімнің диалектикасы жанрдың лирикалық семантикасының өзегін құрайды. Осы төрт принциптің бірлігі – сыңсудың сепарация фазасының поэтикалық моделі ретіндегі жанрлық ерекшелігін, оның тойбастардан лиминальды фазаға – жар-жарға – өтістің мифопоэтикалық алғышартын жасау функциясын анықтайды.

3.3 Жар-жар: сепарация мен интеграция арасындағы өтпелі фазаның диалогтық поэтикалық моделі

Жар-жар – үйлену ғұрпы фольклорының жанрлық жүйесінде ең кең таралған, ең танымал және сол мезгілде мифопоэтикалық тұрғыдан ең күрделі, ең көп қабатты жанр. Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, жар-жар лиминальды фазаның – аралық күйдің – поэтикалық тұжырымы [5]. Тойбастар «pre-liminal» кезеңде ғұрыптық кеңістікті ашса, сыңсу сепарация актісін – символдық өлімді – жүзеге асырса; жар-жар екі кезеңнің арасындағы ең күрделі, ең мифопоэтикалық тұрғыдан бай аймақта тіршілік етеді: ол бір рулық космостан шыққан, бірақ екіншісіне толық кірмеген, екі мифологиялық реалдылықтың арасындағы «жоқ жерде» жасалатын ғұрыптық акт.

Жар-жардың лиминальды фазаның поэтикалық моделі ретіндегі мифопоэтикалық ерекшелігі – оның диалогтық формасында жатыр. Сыңсудың монологтық формасы лиминальды жалғыздықты, ешбір рулық космостың қорғауынсыз болуды тұжырымдаса; жар-жардың диалогтық формасы лиминальды фазаның ең маңызды мифологиялық актісін – екі рулық космостың бір-бірімен рухани тілдесуін, тануын және ресми байланыс орнатуын – тұжырымдайды. Осы диалогтық тілдесу – жай ғана поэтикалық ойын немесе той мәзіл емес, ол екі рулық тізбектің, екі мифологиялық жүйенің бір-бірімен ресми рухани байланысқа түсуінің ғұрыптық актісі. Осы

байланыссыз неке мифологиялық тұрғыдан орнамайды, лиминальды фаза аяқталмайды, интеграциялық актіге – беташарға – өту мүмкін болмайды.

Орталық Азия фольклортануында бірқатар еңбектерде қарастырылды. Алайда жар-жардың поэтикалық моделін – диалогтық формасының мифопоэтикалық механизмдерін, формулалық жүйесінің архаикалық семантикасын, ырғақтық-стилистикалық жүйесінің мифопоэтикалық мәнін – ван Геннептің лиминальды фаза теориясымен байланыстыра кешенді зерттеу және Орталық Азия халықтарының диалогтық жырларымен салыстырмалы талдау – осы параграфтың ғылыми жаңалығын айқындайды.

Жар-жардың мифопоэтикалық функциясын дұрыс түсіну үшін лиминальды кеңістіктің мифологиялық мәнін ашу қажет. Ван Геннептің теориясын дамытқан Виктор Тернердің тұжырымдамасы бойынша, лиминальды кеңістік – «антиструктура» кеңістігі: мұнда күнделікті тіршіліктің қалыпты ережелері күші жоқ, мұнда «болған емес» пен «болатын» арасындағы шекарада тіршілік ете отырып, лиминальды субъект барлық мүмкіндіктерге бірдей ашық [6]. Жар-жар дәл осы лиминальды кеңістікте орындалады: ол оны «басқарады», оның «антиструктуралық» энергиясын ғұрыптық тұрғыдан реттейді, екі рулық космостың тілдесуін мифопоэтикалық тұрғыдан қамтамасыз етеді.

Жар-жардың мифопоэтикалық функциясының бірінші деңгейі – лиминальды кеңістікті рухани қорғау. Сыңсу аяқталғаннан кейін қыз лиминальды күйге – ешбір рулық космостың толық қорғауынсыз болу жағдайына – өтеді. Бұл жағдай мифологиялық тұрғыдан өте қауіпті: лиминальды кеңістікте зұлым рухтар, жаман күштер ерекше белсенді. Жар-жардың мифопоэтикалық функциясының бірінші деңгейі – осы лиминальды кеңістікті рухани тұрғыдан қорғау: диалогтық жырдың сакральды тілі лиминальды кеңістікті мифологиялық тұрғыдан «қоршайды», оны рухани тұрғыдан қауіпсіз ете отырып, ғұрыптық тұтастықта сақтайды.

Жар-жардың мифопоэтикалық функциясының екінші деңгейі – екі рулық космостың рухани тілдесуін орнату. Жар-жарда қыз жағы мен күйеу жағы кезектесіп жырлайды – бұл диалог екі рулық тізбектің бір-бірімен тілдесуін, бір-бірін рухани тұрғыдан тануын, ортақ мифологиялық тілде байланысқа түсуін жүзеге асырады. Леви-Стросстың тұжырымдамасы бойынша, рулық алмасу – тек материалдық алмасу ғана емес, ол ең алдымен символдық, рухани алмасу [37]. Жар-жардың диалогтық формасы – осы рухани алмасудың поэтикалық-ғұрыптық механизмі: диалог арқылы екі ру бір-бірінің рухани жүйесімен, ата-баба байланыстарымен, мифологиялық тарихымен танысады.

Жар-жардың мифопоэтикалық функциясының үшінші деңгейі – лиминальды фазадан интеграциялық фазаға өтудің рухани дайындығы. Жар-жар аяқталғаннан кейін беташар басталады. Жар-жардың соңғы бөлімінде – жырдың мифопоэтикалық «аяқталу» формулалары – осы өтістің рухани алғышартын жасайды: екі ру бір-бірін таныды, рухани байланыс орнатылды,

лиминальды фаза аяқталуға дайын. Жар-жардың осы «аяқтау» функциясы – оның интеграциялық актіге – беташарға – рухани «есік ашу» рөлін анықтайды.

Жар-жардың формулалық жүйесі – оның поэтикалық моделінің ең бай, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған элементі. Паррий мен Лордтың теориясы бойынша, ауызша жанрдың поэтикалық моделі ең алдымен оның формулалық жүйесінде анықталады [7]. Жар-жардың формулалық жүйесін талдағанда, ол бірнеше функционалдық топқа бөлінетіні айқындалады.

Рефрен формуласы – жар-жардың ең іргелі, ең мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды формулалары тобы. «Жар-жар» рефрені – тек ырғақтық-музыкалық элемент ғана емес, ол жырдың мифопоэтикалық өзегін – бастапқы тұтастықтан бөлінген және қайта қосылу үстіндегі екі жартының мифологиялық идеясын – үнемі жаңғыртып отыратын сакральды формула [92,б.93]. Жоғарыда талданғандай, «жар» сөзінің архаикалық семантикасы – «бастапқы тұтастықтан бөлініп шыққан екінші жарты» – жар-жар рефренін тек ырғақтық белгіден мифопоэтикалық актіге айналдырады. Рефреннің мантралық функциясы да маңызды: оның қайталануы лиминальды кеңістікті рухани тұрғыдан сақтайды, ғұрыптық атмосфераны жалғастырады, мифопоэтикалық мазмұнды үнемі жаңғыртып отырады. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, сакральды формуланың қайталануы – оның мифологиялық реалдылықты жандыратын күшін арттырады [2].

Ғарыштық сілтеме формулалары – жар-жардың ғарыштық контекстпен байланысын сақтайтын формулалар тобы. «Аспан мен жер қосылды», «Күн мен ай үндесті», «Жоғары мен төменгі жарасты» – бұл формулалар жар-жардың мифопоэтикалық өзегін – адами некенің ғарыштық тәртіппен байланысын – тікелей тұжырымдайды. Осы ғарыштық сілтеме формулалары жар-жарды тойбастардың ғарыштық жүйесімен байланыстырады: тойбастар ғарыштық кеңістікті ашса, жар-жар ол кеңістікте жас жұбайлардың некесін ғарыштық тәртіппен байланыстырады.

Тотемдік образ формулалары – жар-жардың тотемдік мифологиялық жүйемен байланысын сақтайтын формулалар тобы. «Қаздай ұшты», «Аққудай сызды», «Бөрідей батыл», «Жылқыдай жүйрік» – бұл формулалар тойбастар мен сынсудан жар-жарға мирасқа ауысқан тотемдік символика жүйесін жалғастырады. Жар-жарда тотемдік образдар жаңа функцияға ие болады: сынсуда тотемдік образдар бөліну семантикасын тұжырымдаса; жар-жарда олар екі рулық тотемдік жүйенің бір-бірімен кездесуін, олардың мифологиялық «танысуын» тұжырымдайды.

Жауап-сұрақ формулалары – жар-жардың диалогтық поэтикалық моделінің ең ерекше элементі [80, б.63]. Жар-жарда қыз жағының жырына күйеу жағы жауап береді – немесе керісінше. Бұл жауап-сұрақ формулалары жай ғана поэтикалық ойын ғана емес, олар мифопоэтикалық тұрғыдан екі рулық космостың рухани «диалогын» – бір-бірін тануын, бір-бірінің мифологиялық жүйесімен танысуын – жүзеге асырады. Жауап-сұрақ форматының мифопоэтикалық мәні – тең деңгейдегі рухани алмасу: екі ру бір-

біріне рухани тұрғыдан тең, олардың диалогы – тең мифологиялық мәртебелі жүйелердің өзара байланысы.

Лиминальды кеңістік формулалары – жар-жардың лиминальды мифологиялық жүйесін тұжырымдайтын формулалар тобы. «Жол үстінде», «Екі арада», «Не бері, не ары», «Жоқ жерде» – бұл формулалар жар-жардың лиминальды кеңістікте орындалатынын, екі рулық реалдылықтың арасындағы «жоқ жерде» жасалатынын поэтикалық тілде тұжырымдайды. Осы лиминальды кеңістік формулаларының жар-жарда орталық орын алуы – жанрдың ван Геннептің «аралық күй» теориясымен байланысының айқын поэтикалық куәсі.

Жар-жардың ырғақтық-метрикалық жүйесі оның мифопоэтикалық мазмұнымен органикалық байланысты. Жар-жар – негізінен жеті буынды немесе сегіз буынды жол жүйесімен жасалатын жыр. Алайда ырғақтық жүйенің жар-жарға тән ерекше сипаты – оның диалогтық кезектесу принципі. Жар-жарда екі жақтың жырлары ырғақтық тұрғыдан бірдей – бір ырғақтық формулаға бағынады. Бұл ырғақтық бірлік мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды: ол екі рулық космостың ырғақтық тепе-теңдігін, рухани алмасудың бірдей деңгейде жасалуын символдайды. Рухани тұрғыдан тең болмаған рулар ырғақтық тұрғыдан тең бола алмайды; ырғақтық бірлік – рухани тепе-теңдіктің поэтикалық тұжырымы.

Жар-жардың ырғақтық жүйесіндегі рефрен де ерекше мифопоэтикалық рөл атқарады [93]. «Жар-жар» рефрені – екі жақтың жырлары арасындағы ырғақтық «тыныс», мифопоэтикалық «жаңарту» сәті. Рефрен айтылған сәтте диалогтық тілдесу тоқтайды – екі жақ бір мезгілде, бірге «жар-жар» дейді. Бұл хорлық сәт – мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды: ол екі рулық космостың бір мезгілде, бірге ортақ мифологиялық тілді – рефренді – айтуы арқылы олардың рухани бірлігінің, ортақ мифологиялық жүйенің мойындалуын тұжырымдайды.

Жар-жардың тойбастар мен сыңсумен ырғақтық салыстырмасы да маңызды мифопоэтикалық ақпарат береді. Тойбастардың салтанатты, «ашатын» ырғағы; сыңсудың баяу, «сөнетін», жылаумен байланысты ырғағы; жар-жардың қуанышты, жарысқа ұқсас, диалогтық кезектесуді тұжырымдайтын ырғағы – бұл үш ырғақтық жүйенің айырмашылығы ғұрыптың үш кезеңінің мифопоэтикалық ерекшеліктерін ырғақтық тілде тұжырымдайды. Ырғақтық жүйе – жай ғана поэтикалық форма ғана емес, ол мифопоэтикалық мазмұнның дыбыстық-уақыттық тұжырымы [13, б.14].

Жар-жардың стилистикалық жүйесі – оның диалогтық поэтикалық моделінің ең бай, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған аспектісі. Стилистикалық жүйені талдағанда, жар-жарда бірнеше іргелі стилистикалық тәсілдің ерекше жүйеде жұмыс істейтіні анықталады.

Диалогтық параллелизм – жар-жардың ең іргелі стилистикалық тәсілі. Бұл тәсіл тойбастардың ғарыштық параллелизмінен, сыңсудың табиғат параллелизмінен принципті тұрғыдан өзгеше. Жар-жардың диалогтық параллелизмінде қыз жағының образы – күйеу жағының образымен тікелей

паралельде: «сіз – арыстан болсаңыз, мен – жолбарыс»; «сіз – таудай болсаңыз, мен – теңіздей». Бұл параллелизмнің мифопоэтикалық мәні – рухани тепеңдіктің, екі рулық космостың бірдей мифологиялық мәртебесінің поэтикалық тұжырымы. Параллелизм арқылы жар-жар жай ғана тіршіліктегі ер мен әйелдің арасындағы қарым-қатынасты суреттеп қана қоймайды – ол Тәңірі мен Жер-Ананың ғарыштық параллелизмін адами деңгейде жаңғыртады.

Антифонды жауап – жар-жардың диалогтық поэтикалық моделіне тән ерекше стилистикалық тәсіл. Антифон – хор мәдениетіндегі екі топтың кезектесіп орындалуы – жар-жарда мифопоэтикалық функцияға ие болады: ол екі рулық топтың – қыз жағы мен күйеу жағының – рухани тілдесуін, бір-бірінің поэтикалық тіліне «жауап беруін» жүзеге асырады. Антифонды жауаптың стилистикалық принципі – «мен де солайын, бірақ өзгешемін»: күйеу жағының жырына қыз жағы ұқсас, бірақ өзгеше жолмен жауап береді. Бұл «ұқсастық пен өзгешеліктің» бірлігі – ортақ мифологиялық жүйенің мойындалуы мен нақты мәдени ерекшеліктің сақталуының стилистикалық тұжырымы.

Лиминальды метафора – жар-жардың лиминальды семантикасын тұжырымдайтын стилистикалық тәсіл. «Жолдың ортасындамын», «Екі арадамын», «Не ол жақтамын, не бұл жақ» – бұл метафоралар тек географиялық жағдайды суреттеп қана қоймайды, олар лиминальды мифологиялық күйдің – «жоқ жердегі» тіршіліктің – стилистикалық тұжырымы. Лиминальды метафораның мифопоэтикалық мәні – тыңдаушыны да осы «жоқ жерде» тіршілік еткізу, оны де лиминальды мифологиялық реалдылыққа қатыстыру. Осы стилистикалық тәсіл жар-жардың «ғұрыптық қауымдастық» жасау функциясын жүзеге асырады: тойдың барлық қатысушылары лиминальды метафора арқылы лиминальды кеңістіктің ортақ мифологиялық тәжірибесіне тартылады.

Жарысу риторикасы – жар-жардың ерекше стилистикалық тәсілі. Жар-жарда қыз жағы мен күйеу жағы поэтикалық жарысқа – кім шешенірек, кім тапқырырақ – түседі. Бұл жарысудың мифопоэтикалық мәні – жай ғана ойынсауық ғана емес, ол екі рулық поэтикалық дәстүрдің, екі рулық рухани жүйенің өзін-өзі «сынауы», бір-бірінің мифологиялық мәртебесін мойындауы. Жарысудағы жеңу немесе жеңілу – тек поэтикалық нәтиже ғана емес, ол рулық иерархияның, некелесетін рулардың арасындағы мифологиялық тепеңдіктің символдық тұжырымы [22, б.120].

Жар-жардың поэтикалық моделінің композициялық жүйесі нақты мифопоэтикалық логикаға бағынады. Жар-жарды талдағанда, оның композициясының үш негізгі бөліктен тұратыны анықталады: лиминальды кеңістікті белгілейтін кіріспе, диалогтық тілдесудің негізгі бөлімі және интеграциялық фазаға өтістің қорытынды бөлімі.

Кіріспе бөлім – жар-жардың лиминальды кеңістікті белгілейтін бөлімі. Мұнда жыршылар ғұрыптық кеңістіктің лиминальды сипатын – екі рулық космостың кездесу нүктесін, ешбір ереженің толық күш алмаған «жоқ жерін» – поэтикалық тілде тұжырымдайды. Кіріспеде рефрен алғаш айтылады – бұл

лиминальды кеңістіктің «ашылуын», диалогтық тілдесудің мифопоэтикалық рамкасының орнатылуын жариялайды. Тойбастардың космогониялық кіріспесімен, сынсудың ата-баба рухтарына хабар беру кіріспесімен салыстырғанда, жар-жардың кіріспесі – лиминальды «жоқ жерде» – тіршілік ете отырып, ғұрыптық тілдесуге шақыру функциясын атқарады.

Негізгі бөлім – жар-жардың ең ұзақ, ең мазмұнды бөлімі. Мұнда екі жақтың диалогтық тілдесуі жүзеге асады: бір-бірін тану, бір-бірінің мифологиялық жүйесімен танысу, рухани алмасу, поэтикалық жарысу. Негізгі бөлімнің мифопоэтикалық логикасы – кезең-кезеңмен тереңдейтін рухани байланыс: алдымен сыртқы деңгейде – поэтикалық ойын, жарысу; кейін ішкі деңгейде – рулық тарих пен мифологиялық жүйемен танысу; ең соңында терең деңгейде – рухани байланыстың нақты орнатылуы. Осы үш деңгейлі тереңдеу – жар-жардың негізгі бөлімінің мифопоэтикалық ерекшелігі, оның «лиминальды кеңістікті басқару» функциясының поэтикалық жүзеге асуы.

Қорытынды бөлім – жар-жардың интеграциялық фазаға – беташарға – өтістің рухани алғышартын жасайтын бөлімі. Мұнда диалогтық тілдесу аяқталады, екі рулық космостың рухани байланысы орнатылды деп мифопоэтикалық тұрғыдан жарияланады, лиминальды кеңістіктен шығуға рухани дайындық жасалады. Жар-жардың қорытынды бөлімінің формулалары – «жол ашылды», «береке орнады», «екі жақ табысты» – лиминальды фазаның аяқталуын, интеграциялық актіге өтудің мифопоэтикалық «есігінің ашылуын» жариялайды [2, б.111].

Мәтіндерде қайғылы мотивтер басым: «Сынбаса да қабырғам сөгіледі», «Ата-анамды ойласам, көздің жасы қойныма төгіледі», «Бұл дүниеде бар ма екен қыздан мұңлық», «Өз елімнен тірі айырылып». Қыздың мұңы табиғат бейнелері арқылы күшейтіледі: ол «қурайдай солғаным», «өз елімнен теңімді таппадым» деп жылайды. Сонымен қатар жаңа өмірдің үміті де бар: «Алған жары жігіттің жақсы болса», «Жаңа отаудың еңсесі мықты болсын». Алайда қорқыныш пен сағыныш әлдеқайда күшті: «Барар жерім дәл сендей болар ма екен», «Қайын атаң әкеңдей дейді қазақ, айналайын әкемдей қайдан болсын».

«Жар-жар» жырындағы «сылдыр-сылдыр» және «жар-жар» рефрендері өлеңнің акустикалық, ырғақтық және психологиялық құрылымында маңызды рөл атқарады [93, б.60].

«Сылдыр-сылдыр» – қайғы мен қоштасудың акустикалық бейнесі. Бұл сөз қыздың әшекейлерінің (сырға, оймақ) дыбысын еліктеу арқылы сағыныш пен қоштасу формуласы ретінде жұмсалады: «Сылдыр-сылдыр оймағым, қағылайын, жар-жар... Айналайын әкемді сағынайын». Ол қыздың ішкі дірілін, нәзіктігін және ауыр қоштасуды дыбыс арқылы жеткізеді. Сонымен қатар «сылдыр-сылдыр» қыздың сырғасының жерге түсуі арқылы сыну мен айырылудың символына айналады.

«Жар-жар» / «жар-жар-ау» – ырғақ пен тағдыр шарасыздығының негізгі белгісі. Бұл рефрен әр тармақтың соңында міндетті түрде қайталанады және екіұшты мағынаға ие. Жігіттер мен көпшілік айтқанда ол салтанатты және қуанышты сипатта («Қадамдарың, екі жас, құтты болсын, жар-жар!»), ал қыз

айтқанда ауыр мұңды, шарасыздықты және тағдырға амалсыз көнуді білдіреді («Ел-жұртынан барады тірі айырылып, жар-жар»).

Осылайша, «сылдыр-сылдыр» қыздың ішкі трагедиясын дыбыс арқылы жеткізсе, «жар-жар» өлеңнің екі түрлі әлемін (қоғамның қуанышы мен қыздың мұңын) біріктіріп, оқиғаның сөзсіз орындалатынын көрсететін негізгі құрылымдық тірек болып табылады.

Жар-жардың құрылымы мен композициясы оның тұрмыс-салттық сипатынан туындап, қыз ұзату ғұрпының драматургиялық заңдылықтарына толық бағынады. Әр мәтін диалогтық айтыс түрінде құрылады: бір жағынан қалыңдық пен оның жеңгелері, құрбылары қоштасу мұңын айтса, екінші жағынан жігіттер мен күйеу жағы жұбату, тілек және қуаныш сипатындағы жауап береді. Бұл диалог ғұрыптың театрландырылған сипатын күшейтеді және қыздың ішкі драмасын сыртқы әрекетпен (шымылдық ашу, ат үстіндегі жігіттердің келуі) байланыстырады.

Мәтіндерде параллелизм мен қайталаулар кеңінен қолданылады — бұл фольклорға тән ауызша дәстүрдің белгісі. Бір мотив әртүрлі үзінділерде қайталанып, вариативтілік тудырады. Мысалы, «Есік алды қара су, майдан болсын, жар-жар. / Ақ жүзімді көргендей, айнама болсын, жар-жар» формуласы бірнеше үзінділерде дерлік бірдей қайталанып, қыздың жаңа отауын тазалық пен құттылық символы ретінде бейнелейді [87].

11-ші үзінді ерекше диалогтық құрылымды көрсетеді. Мұнда қыз әр туысына жеке-жеке қоштасады: «Айналайын әкемді сағынар ем, жар-жар. / Малға сатып жіберді, неғылайын, жар-жар!» — «Айналайын шешемді...» — «Айналайын ағамды...» деп әр шумақ бір туысқа арналып, «Сылдыр-сылдыр оймағым, қағылайын, жар-жар» қайталауымен байланысады. Бұл тәсіл қыздың мұңын жүйелі түрде кеңейтіп, отбасылық байланыстың үзілуін поэтикалық тұрғыдан дәлелдейді және ғұрыптың психологиялық кульминациясын жасайды.

Жалпы циклдің құрылымы ритуалдық сатыларға сәйкес келеді. Бастапқы үзінділерде қыздың ішкі драмасы мен туған үйге деген сағыныш басым болса, ортаңғы бөліктерде жаңа отауға тілектер мен жұбатулар енеді, ал соңғы үзінділерде табиғат параллелдері арқылы қыздың «солуы» мен тағдырға мойынсұнуы көрінеді. Мысалы, «Торғай сүйер баласын «таңғағым» деп, жар-жар... / Қыз жылайды кетерде өксіп-өксіп, жар-жар, / Күздігүні қурайдай солғаным» деген жолдар композицияны метафоралық шарықтау шегіне жеткізеді.

Жар-жардың осы құрылымдық және композициялық ерекшеліктері оның әдеби құндылығын арттырады. Диалог, рефрен, параллелизм және мотивтердің қайталануы жеке қайғыны ұжымдық рәсімге айналдырып, қыздың трагедиясын қоғамдық келісімге ұластырады және тыңдаушылардың эмоциялық қатысуын қамтамасыз етеді. Нәтижесінде жанр қазақ әдебиетіндегі лирикалық-ғұрыптық шығармалардың ең жетілген үлгісі ретінде сақталады.

Жар-жар жанрындағы эпитеттер фольклорлық поэзияның көркемдік арсеналында маңызды орын алады. Олар қыздың ішкі эмоционалдық күйін,

табиғат пен тұрмыстық заттардың символдық мәнін, қайғы мен үміттің қарама-қайшылығын бейнелеуге қызмет етеді және дәстүрлі халықтық стильдің тұрақты элементі ретінде мәтіннің лирикалық-эмоционалдық қуатын арттырады. Қазақ фольклорында эпитеттер көбіне тұрақты сипатқа ие болады, бұл оларға вариативтілік арқылы әр орындаушының жеке сезімін қосуға мүмкіндік береді [7, б.91].

Жар-жар мәтіндеріндегі ең жиі қолданылатын эпитет – «ақ» сөзі. Ол тазалықты, құттылықты, сұлулықты және жаңа өмірдің үмітін білдіреді. «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын», «Ақ жүзімді көргендей айнам болсын» деген жолдарда «ақ отау» мен «ақ жүз» эпитеттері қалыңдықтың тазалығын, келбетінің әдемілігін және жаңа отбасындағы орнын поэтикалық тұрғыдан дәріптейді. Сол сияқты «ақ саулық» және «ақ тоқым» эпитеттері малдың құнарлылығы мен үйдің ішкі әлемінің тазалығын бейнелейді.

Тағы бір тұрақты эпитет – «көк». Ол табиғатпен, жаңарумен және эмоционалдық байланыспен астасып жатады. «Көк шымылдық көтерші, көрсін әжем» деген жолда «көк шымылдық» салтанаттылық пен көктемгі тазалықты, ал «көк етігім қонышы тар, кие алмаймын» деген жолда қыздың жаңа өмірге психологиялық дайын еместігін көрсетеді.

Қайғы мен мұңды күшейтетін эпитеттердің ішінде «мұңлық» сөзі ерекше орын алады. «Қызды Құдай жаратты мұңлық қылып», «Бұл дүниеде бар ма екен қыздан мұңлық» деген жолдарда «мұңлық қыз» эпитеті қыздың руынан тірі айырылу трагедиясын ұлттық деңгейге көтереді.

Түсті және материалдық эпитеттер де мәтінді байытады. «Қызыл мақпал тақия қырын кидім» деген жолда «қызыл мақпал» қыздың салтанатты киімінің әдемілігін және қызыл түстің эмоционалдық қанықтығын береді. «Алшақ мүйіз ақ серке» эпитеті тойдың басталуын салтанатты етіп көрсетсе, «қара насар», «қара құйрық сәукеле» эпитеттері қыздың жаңа киімінің әсемдігі мен салмақтылығын білдіреді.

Дыбыстық эпитеттер қыздық заттардың нәзіктігін суреттейді. «Сылдыр-сылдыр қамысқа сырғам түсті», «Сылдыр-сылдыр оймағым, қағылайын» деген жолдарда «сылдыр-сылдыр» эпитеті сырға мен оймақтың нәзік дыбысын және қыздық белгілерінің әдемілігін бейнелейді. «Жайраң қағып» эпитеті балалық шақтың көңілділігін көрсетеді.

Жалпы алғанда, Жар-жардағы эпитеттер психологиялық параллелизмге негізделген [1, б.90]. Олар қыздың ішкі әлемін сыртқы заттар мен табиғат құбылыстары арқылы ашады, қайғыны физикалық ауырсыну ретінде («Сынбаса да қабырғам сөгіледі», «Қабырғам қайысады») бейнелейді және ғұрыптың ритуалдық сипатын күшейтеді. Эпитеттердің жүйесі мәтін ішінде эмоционалдық градация тудырады: бастапқыда қайғы басым болса, соңғы үзінділерде жаңа өмірдің үміті мен мойынсұнуы күшейеді.

Жар-жар жанрындағы салыстырулар (теңеулер) қазақ фольклорының поэтикасында маңызды орын алады. Олар қыздың ішкі эмоционалдық драмасын, туған үй мен жаңа отау арасындағы қарама-қайшылықты табиғат құбылыстарымен, тұрмыстық заттармен және әлеуметтік қарым-

катынастармен ұқсастыру арқылы тереңдетеді және ғұрыптың ритуалдық-театрландырылған сипатын күшейтеді. Фольклорлық дәстүрде салыстырулар көбіне психологиялық параллелизм түрінде көрініс табады.

Жар-жар мәтіндеріндегі ең көрнекті салыстырулар табиғат құбылыстары арқылы адам тағдырын ұқсатуға негізделген. «Торғай сүйер баласын «таңғағым» деп, Тобылғының басына қонғаным деп» және «Қарға сүйер баласын «аппағым» деп, Қарағайдың бұтағын қаққаным деп» деген жолдарда қыз өзін торғай мен қарғаның баласына теңейді, ал ата-ананың мейірі құстардың баласын сүюімен салыстырылады. Сол сияқты «Қой сүйеді баласын «қозым-ау» деп, Ештеңені сезбейтін бозым-ау деп» деген салыстыру қыздың назы мен мұңын қозының бейкүнәлігімен ұқсастырады.

Табиғаттың мүмкін еместігін пайдаланған салыстырулар да жиі кездеседі. «Жазғытұрғы ақша қар жаумақ қайда, Құлын-тайдай айқасқан оң жақ қайда» деген жолдар жазда ақша қардың жаууы мен құлын-тайдың айқасуының мүмкін еместігін қайын жұрттың туған туыстардай болуының мүмкін еместігімен теңестіреді. Бұл салыстыру қыздың ішкі сағынышын нәзік және ирониялық түрде күшейтеді.

Туған үй мен қайын жұртты салыстыру жанрдың өзегін құрайды. «Қайын атаң әкендей дейді қазақ, Айналайын әкемдей қайдан болсын» және «Қайын енесі анадай дейді қазақ, Айналайын анамдай қайдан болсын» деген теңеулер қайын ата-енені туған әке-шешеге теңестіреді, бірақ «қайдан болсын» қарсы салыстыруы қайшылықты ашады және қыздың эмоционалдық қайғысын күшейтеді.

Тұрмыстық заттар мен киім арқылы ішкі күйді бейнелеу де маңызды. «Көк етігім қонышы тар, Кие алмаймын, Қолым барып жұмысты жия алмаймын» деген салыстырулар тар етік пен қолдың жұмысқа бармауын қыздың жаңа өмірге психологиялық дайын еместігімен ұқсастырады. «Сылдыр-сылдыр қамысқа сырғам түсті, Сыр алмаған жерлерге әпкем түсті» деген теңеу сырғаның түсуін әпкенің (немесе қыздың) жаңа ортаға «түсуімен» параллель жүргізеді.

Қыздың кетуін физикалық образдар арқылы салыстыру да кездеседі. «Торғай басым симастай кеттім» деген жолда қыз өзін торғайдың басындай кішкентай және үйден симайтындай етіп салыстырады, бұл оның туған үйден кетуінің ауырлығын көрсетеді.

Жалпы, Жар-жардағы салыстырулар психологиялық параллелизмге, антитезаға (туған үй – қайын жұрт, қуаныш – қайғы) және тұрақты фольклорлық формулаларға негізделген. Олар қыздың жеке трагедиясын ұжымдық рәсімге айналдырып, тыңдаушыларды эмоционалдық тұрғыдан қатыстырады, қайғы мен үміттің тепе-теңдігін сақтайды және жанрдың дидактикалық мәнін күшейтеді. Бұл салыстырулар фольклорлық мәтіннің ауызша орындалу кезінде импровизацияға кеңістік қалдыра отырып, мәңгілік тақырыптарды (қоштасу, жаңару, тағдыр) көркемдік тұрғыдан жетілдіреді.

Жар-жар жанрындағы метафоралар қазақ фольклорының поэтикасында ерекше маңызды рөл атқарады. Олар қыздың ішкі эмоционалдық драмасын,

коштасу мұнын және жаңа өмірге өту кезіндегі психологиялық күйін бейнелі түрде ашуға мүмкіндік береді. Метафоралар мұнда көбіне тұрақты фольклорлық сипатқа ие болады және қыздың жеке тағдырын ұлттық-мәдени кодқа айналдырады.

Жанрдағы ең күшті метафоралардың бірі – қабырғаның сөгілуі мен қайысуы [88]. «Сынбаса да қабырғам сөгіледі» және «Әпкем үшін қабырғам қайысады» деген жолдарда қабырға адам денесінің ең берік бөлігі ретінде алынып, оның «сөгілуі» немесе «қайысуы» қыздың ішкі жан дүниесінің толық ыдырауын және ауыр психологиялық жарақатын бейнелейді. Сол сияқты «Қолымдағы қос жүзік майысады» және «Қолымдағы қос жүзік қайысады» метафоралары қыздық белгілерінің (жүзік) иіліп, өзгеруін қыздың ішкі әлемінің бұзылуымен байланыстырады.

Тағы бір маңызды метафора – «тірі айырылу» және «мұңлық қыз» бейнесі. «Бұл жалғанда кім мұңлық, қыздар мұңлық, Ел-жұртынан барады тірі айырылып» және «Барады өз елінен тірі айырылып» деген жолдар қыздың руынан кетуін өлімге жақын процесс ретінде көрсетеді. «Томағасы басында, көзі жұмық» метафорасы қызды томағалы құсқа теңеп, оның еркіндігінің шектеулігін және мәңгілік айырылуды суреттейді.

Шымылдық метафорасы да терең мәнге ие. «Шымылдығым желпи сал, Көрсін көкем» және «Көк шымылдық көтерші» деген жолдарда шымылдық қыздың қыздық өмірі мен жаңа отбасылық өмірі арасындағы шекараны бейнелейді. Оны көтеру – қыздың «жаңаруы», ал «Бір міндеттен құтылдым» деген сөздермен бірге шымылдық қыздың ата-анасы үшін орындалған борышын және сонымен қатар ішкі бостандықтың жоғалуын білдіреді.

Табиғат арқылы құрылған метафоралар да мол. «Күздігүні курайдай солғаным» метафорасы қыздың жастай «солуын» және өмірлік күшінің өшуін бейнелейді. «Ай да мұндай туа ма, Күңгірт болып» және «Көктемде қой өлер, Қылғұрт болып» деген жолдар айдың күңгірттенуін және қылғұрт ауруын қыздың ішкі күйзелісімен байланыстырады.

Отбасылық борышты бейнелейтін метафоралар да ерекше. «Бір міндеттен құтылдым» деген формула әке, шеше, аға, жеңге, іні, сіңлі үшін қайталанып, қызды «міндет» ретінде көрсетеді – ол ата-ананың борышын өтеген «зат» сияқты, бірақ жүрегімен әлі сол үйде қалады. Бұл метафора патриархалдық қоғамдағы қыз тағдырының қайшылығын ашады: сырттай «құтылу», іштей мәңгілік сағыныш.

Жаңа отау мен кеңістікті бейнелейтін метафоралар да кездеседі: «Есік алды қара су, майдан болсын» және «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын» деген жолдарда «майдан болсын» метафорасы жаңа отау алдындағы кеңістікті салтанатты және құтты орын ретінде көрсетеді.

Жар-жардағы метафоралардың ерекшелігі – олардың көп қабаттылығында. Бір жағынан нақты тұрмыстық заттарды (қабырға, жүзік, шымылдық) поэтикалық деңгейге көтереді, екінші жағынан қыздың психологиялық күйін табиғат пен әлеуметтік өмір арқылы ашады. Бұл метафоралар фольклорлық дәстүрдің тұрақтылығын сақтай отырып, әр

үзіндіде эмоционалдық градация тудырады: бастапқыда қайғы мен ыдырау басым болса, соңғы шумақтарда жаңа өмірдің үміті мен мойынсұнуы күшейеді.

Метафоралардың осы жүйесі қазақ тұрмыс-салт жырларының символдық тілінің ерекшелігін ашуға мүмкіндік береді және жанрдың ауызша сипатын дәлелдейді.

Жар-жар жанрындағы символдар қазақ фольклорының тұрмыс-салт поэзиясында өте бай және көп қабатты мәнге ие [4, б.12]. Олар қыздың балалық шақтан жаңа отбасылық өмірге өтуін, туған үймен қоштасу трагедиясын, жаңа отауға кіру үмітін және ұлттық дүниетанымдағы отбасы, ру, тазалық, құттылық ұғымдарын бейнелейді. Символдар көбіне тұрақты фольклорлық сипатта болады және заттар мен құбылыстар арқылы ішкі эмоционалдық драманы ашады.

Жанрдағы ең маңызды символдардың бірі – сәукеле. «Сәукелемнің пашағы алым-жалым» деген жолда сәукеле қыздың салтанатты жағдайын, қыздық мәртебесінің соңғы сәтін және жаңа өмірге кіру рәсімін білдіреді. Сәукеле – қыздың бұрынғы өмірінің ең жоғары нүктесі және сонымен бірге оның аяқталуының символы.

Тағы бір маңызды символ – насар және сәукеле байланысы. «Алып келген базардан қара насар, Қара құйрық сәукеле шашың басар» деген жолдарда қара насар мен қара құйрық сәукеле қыздың жаңа отбасына кіруінің материалдық және әлеуметтік белгісі ретінде көрінеді. Бұл символдар қыздың «сатылуы» мен жаңа руға қосылуының сыртқы көрінісін береді.

Кереует символы да ерекше мәнге ие. «Үйге келсем кереует қырынан көрінді» деген жолда кереует жаңа отбасындағы қыздың болашақ орнын, отбасылық өмірдің басталуын және жеке кеңістіктің өзгеруін білдіреді. Бұл символ қыздың қыздықтан әйелдікке өтуінің нақты белгісі ретінде қолданылады.

Қара нар және қауым образдары рулық байланыстың символы болып табылады. «Қатар-қатар қара нар қауымдарым, Келіп-кетіп жүріңдер, бауырларым» деген жолдарда қара нар қыздың туған руының күші мен бірлігін, ал олардың «келіп-кетіп жүруі» қыздың руынан мәңгілік айырылуын білдіреді.

Құдық символы да кездеседі. «Шыңыра-шыңырау құдықтың Суы тәтті» деген жолда терең құдықтың тәтті суы туған елдің, ата-ананың мейірінің тереңдігі мен құндылығын символдайды. Бұл символ қыздың сағынышын күшейтіп, туған жердің мәңгілік құндылығын көрсетеді.

Топыр және үй-іші символдары отбасылық өмірдің тынысын береді. «Жылда-жылда үй-ішін топыр қылмай» деген жолда «топыр» қыздың туған үйіндегі көңілділікті, балалық шақтың қозғалысын және оның жоғалуын білдіреді.

Алтын астана символы жаңа өмірдің үмітін көрсетеді. «Астанасы алтыннан, үй сенікі» деген жолда алтын астана жаңа отауға деген тілекті,

материалдық құттылықты және болашақ бақыттың символы ретінде қолданылады.

Босаға және есік алды кеңістігі де символдық мәнге ие. «Есік алды қара су, майдан болсын» және «Есік алды көк сиыр құтты болсын» деген жолдарда есік алды – қыздың бұрынғы өмірінен жаңа өмірге өтетін шекаралық кеңістікті білдіреді. Бұл жерде су мен сиыр құттылықтың, берекенің және жаңа бастаманың символына айналады.

Жар-жардағы символдардың жүйесі психологиялық параллелизмге негізделген. Олар қыздың ішкі әлемін сыртқы заттар (сәукеле, кереует, насар, құдық) және кеңістік (есік алды, үй-іші) арқылы ашады, қайғы мен үміттің тепе-теңдігін сақтайды. Символдар фольклорлық дәстүрдің тұрақтылығын сақтай отырып, әр үзіндіде эмоционалдық грация тудырады және ғұрыпты ұжымдық рәсімге айналдырады.

Бұл символдар қазақтың ұлттық дүниетанымындағы отбасы, ру және өтпелі кезең ұғымдарын терең ашуға мүмкіндік береді және Жар-жардың ғұрыптық-лирикалық сипатын толық ашады.

Жар-жар жанрындағы гипербола (шамадан тыс ұлғайту) қыздың қайғысын, ата-аналық мейірдің күшін және отбасылық борыштың маңызын эмоционалдық тұрғыдан күшейту үшін қолданылады. Бұл құрал фольклорлық поэзияда сирек кездесетін, бірақ өте әсерлі тәсіл болып табылады, өйткені ол қыздың ішкі күйін сыртқа шығарып, тыңдаушыға күшті әсер қалдырады.

Жар-жар мәтіндеріндегі ең айқын гиперболалардың бірі – ақылдың шамадан тыс ұлғайтылуы. «Қырық кісінің ақылы ханда болар» деген жол (2-нұсқа) қайын ата, қайын ене, қайын аға, қайын іні, қайын сіңілі сияқты туыстардың әрқайсысына қатысты қайталанады. Мұнда бір адамның ақылы қырық адамның ақыл-ойына теңестіріліп, шамадан тыс дәріптеледі. Бұл гипербола қызға «жылама» деп жұбату ретінде айтылады және қайын жұрттың беделін асыра көрсетеді.

Тағы бір күшті гипербола – қайғының физикалық көлемін ұлғайту. «Көздің жасын көл қылып, Төксін әкең», «Көздің жасын көл қылып, Төксін шешен», «Көздің жасын көл қылып, Төксін ағаң» деген жолдар (2-нұсқа) шымылдық ашу сәтінде әке, шеше, аға, жеңге, іні, сіңлі үшін қайталанады. Жас көлге айналып, төгілуі – қайғының мөлшерінен асып кетуін бейнелейді және ғұрыптың эмоционалдық кульминациясын жасайды.

Отбасылық борыштың маңызын асыра көрсететін гипербола да бар. «Жылда-жылда мал айдап пұл аламын», «Жылда-жылда базарға мал сатам», «Жылда-жылда күйеуге апарам» деген жолдар (2-нұсқа) әке, аға және жеңгенің ішкі қуанышын шамадан тыс ұлғайтып көрсетеді. Бұл гипербола қыздың «бір міндеттен құтылдым» деген сезімін күшейтіп, патриархалдық қоғамдағы қыздың рөлін ашады.

Қыздың туған үйінен кетуінің ауырлығын гиперболалық тұрғыдан бейнелейтін мысал – «Тоқсан басты, тор көзді сенің үйің, Торғай басым симастан кеттім» (5-үзінді). Мұнда үйдің «тоқсан басты, тор көзді» болуы

және қыздың «торғай басым» сияқты кішкентай болуы үйдің үлкендігі мен қыздың кішкентайлығын асыра сипаттап, кетудің ауырлығын күшейтеді.

Жар-жардағы гиперболалардың ерекшелігі – олардың негізінен диалогтық және ритуалдық сипатта болуы [80, б.63]. Олар қыздың мұңын күшейтпей, керісінше, жігіттер мен жеңгелердің жұбатуы немесе туыстардың ішкі қуанышын асыра көрсету арқылы контраст жасайды. Гипербола қайғы мен қуаныштың арасындағы тепе-теңдікті сақтауға көмектеседі және ғұрыптың театрландырылған әсерін арттырады.

Жалпы, гиперболалар Жар-жардың эмоционалдық қуатын күшейтіп, қыздың жеке трагедиясын ұжымдық рәсім деңгейіне көтереді. Бұл құрал фольклорлық дәстүрдің тұрақтылығын сақтай отырып, жанрдың дидактикалық және лирикалық сипатын толықтырады.

Жар-жар жанрындағы стилистикалық фигуралардың ішінде анафора мен эпифора өте маңызды рөл атқарады. Олар өлеңнің ырғағын күшейтіп, эмоциялық әсерді арттырады, қыздың мұңын біртіндеп жинақтайды және ғұрыптың театрландырылған сипатын нығайтады. Анафора – бір сөздің немесе сөз тіркесінің шумақ басында қайталануы. Анафора Жар-жарда қыздың қоштасу мұңын жүйелі түрде кеңейту үшін жиі қолданылады. Ең көрнекті мысалдардың бірі – 2-нұсқадағы туыстарға арналған қайталау:

«Бір толарсақ, бір тобық
Санда болар, жар, жар!
Қырық кісінің ақылы
Ханда болар, жар-жар!»

Бұл блок әке, шеше, аға, жеңге, іні, сіңлі үшін қайталанатын. Әр шумақтың басында «Бір толарсақ, бір тобық» анафорасы тұрып, қыздың мұңын біртіндеп әр туысқа жеткізеді.

Тағы бір күшті анафора – шымылдық ашу сәтіндегі қайталау (2-нұсқа):
«Шымылдығын серпи сал,
Көрсін әкең, жар-жар!
Көздің жасын көл қылып,
Төксін әкең, жар-жар!»

Бұл «Шымылдығын серпи сал» анафорасы әке, шеше, аға, жеңге, іні, сіңлі үшін қайталанып, ғұрыптың драматургиялық кульминациясын жасайды.

11-үзіндіде де анафора айқын көрінеді:

«Сылдыр-сылдыр оймағым, Қағылайын, жар-жар»

Бұл сөз тіркесі әр туысқа (әке, шеше, аға, жеңге, іні, сіңлі) арналған шумақтың басында қайталанып, қыздың сағынышын біртіндеп күшейтеді. Эпифора – бір сөздің немесе сөз тіркесінің шумақ соңында қайталануы.

Эпифора Жар-жарда көбіне «жар-жар» рефренімен байланысты болғанымен, одан тыс та кездеседі. Ең айқын мысал – 2-нұсқадағы туысқа арналған блоктың соңындағы қайталау:

«Айналайын әкемдей болмақ қайда, жар-жар!»
«Айналайын шешемдей болмақ қайда, жар-жар!»
«Айналайын ағамдай болмақ қайда, жар-жар!»

Мұнда «болмақ қайда» эпитеті әр шумақтың соңында қайталанып, қыздың қайғысын біртіндеп жинақтайды және қайын жұрт пен туған туыстың арасындағы айырмашылықты күшейтеді.

Тағы бір эпитеттік құрылым – «Бір міндеттен құтылдым» формуласы (2-нұсқа). Бұл сөз тіркесі әр туыс үшін шумақтың соңында қайталанатын:

«Бір міндеттен құтылдым!» – Десін әкең, жар-жар!

«Бір міндеттен құтылдым!» – Десін шешен, жар-жар!

«Бір міндеттен құтылдым!» – Десін ағаң, жар-жар!

Бұл эпитет қыздың борышының орындалғанын, бірақ жүректегі сағыныштың қалғанын күшті контраст арқылы көрсетеді.

Сондай-ақ, «Неғылайын, жар-жар!» эпитеті 11-үзіндіде әр туысқа арналған шумақтың соңында қайталанып, қыздың әлсіздігі мен қайғысын біртіндеп жеткізеді. Анафора Жар-жарда қыздың мұңын біртіндеп кеңейту және ғұрыптың ырғағын ұстап тұру үшін қызмет етсе, эпитет эмоционалдық кульминацияны күшейтіп, әр шумақтың соңындағы қайғыны немесе қайшылықты бекітеді. Бұл екі фигура бірігіп, Жар-жарды монотонды емес, керісінше, толқынды және драматургиялық тұрғыдан бай етеді.

Жар-жар жанрындағы градация (күшейту немесе әлсірету арқылы біртіндеп өсу/кему) мен антитеза (қарама-қайшылықты қарама-қарсы қою) стилистикалық фигуралар қыздың ішкі драмасын, қайғы мен үміттің, өткен мен болашақтың қарама-қайшылығын тереңдетуге қызмет етеді [22, б.85]. Бұл фигуралар өлеңнің эмоционалдық толқынын күшейтіп, ғұрыптың драматургиялық әсерін арттырады.

Градация Жар-жарда қыздың мұңын біртіндеп күшейту немесе туыстардың борышын біртіндеп ашу үшін қолданылады. Ең айқын мысал – 2-нұсқадағы туыстарға арналған блоктың соңғы бөлігіндегі «Бір міндеттен құтылдым» формуласының күшеюі. Әр туыс үшін шумақ біртіндеп өсіп, градациялық сатымен жүреді: әке үшін «Жылда-жылда мал айдап пұл аламын», аға үшін «Жылда-жылда базарға мал сатам», жеңге үшін «Жылда-жылда күйеуге апарам», іні үшін «Жылда-жылда үй-ішін топыр қылмай», сіңлі үшін «Жаман жездем жалпылдап, келе бермей». Бұл градация қыздың «міндеті» біртіндеп ауырлай түсетінін көрсетеді және эмоционалдық шиеленісті біртіндеп жеткізеді.

Тағы бір градациялық құрылым – 11-үзіндідегі туыстарға қоштасу тізбегі. Қыз әке, шеше, аға, жеңге, іні, сіңліге біртіндеп ауысып, сағынышты күшейте отырып айтады: «Айналайын әкемді сағынар ем...», «Айналайын шешемді сағынар ем...», «Айналайын ағамды сағынар ем...» деп жалғасады. Бұл градация қыздың мұңын туысқандық байланыстың күшіне қарай біртіндеп өсіреді.

Антитеза Жар-жарда туған үй мен қайын жұртты, қайғы мен қуанышты, өткен мен болашақты қарама-қарсы қою үшін жиі қолданылады және жанрдың амбивалентті идеясын ашады.

Ең көрнекті антитеза – туған туыс пен қайын туысты қарама-қарсы қою. 2-нұсқада «Азар жақсы болса да, Қайын атамыз... Айналайын әкемдей болмақ

қайда?» деген жолдарда қайын ата «азар жақсы» болғанымен туған әкеге қарама-қарсы қойылады. Сол сияқты шеше, аға, жеңге, іні, сіңлі үшін де «Айналайын шешемдей болмақ қайда?», «Айналайын ағамдай болмақ қайда?» деген антитеза қайталанады. Бұл қарама-қайшылық қыздың ішкі қайғысын күшейтеді.

Тағы бір антитеза – қуаныш пен міндеттің қарама-қайшылығы. «Жылда-жылда мал айдап пұл аламын... Бір міндеттен құтылдым!» деген жолдарда әкенің ішкі қуанышы (пұл алу) мен қыздың «құтылуы» қарама-қарсы қойылып, патриархалдық қоғамның қайшылығын ашады.

11-үзіндідегі «Жылама, тұр, жылама, Той сенікі, Астанасы алтыннан, үй сенікі» деген жолдарда қыздың қайғысы мен жаңа отауға деген тілек (алтын астана) антитеза арқылы қарама-қарсы тұрады. Бұл қызды жаңа өмірмен «көндіру» әрекетін көрсетеді.

Жалпы, градация Жар-жарда мұңды немесе борышты біртіндеп күшейту үшін, ал антитеза туған үй мен қайын жұрттың, қайғы мен үміттің қарама-қайшылығын ашу үшін қолданылады. Бұл екі фигура бірігіп, өлеңге толқынды ырғақ беріп, қыздың трагедиясын ұжымдық рәсім деңгейіне көтереді және жанрдың дидактикалық мәнін нығайтады.

Жар-жар жанрындағы риторикалық сұрақтар өлеңнің эмоциялық әсерін күшейтудің және қыздың ішкі драмасын тереңдетудің маңызды тәсілі болып табылады. Олар жауап күтілмейтін сұрақтар түрінде құрылып, тыңдаушының жүрегіне тікелей әсер етеді, қыздың сағынышын, үрейін және тағдырдың қайшылығын айқын көрсетеді.

Риторикалық сұрақтардың ең жиі кездесетін түрі – туған туыс пен қайын жұртты салыстыру арқылы жасалған сұрақтар [1, б.13]. «Айналайын әкемдей болмақ қайда?», «Айналайын шешемдей болмақ қайда?», «Айналайын ағамдай болмақ қайда?», «Айналайын жеңгемдей болмақ қайда?» деген сұрақтар әр туысқа арналған шумақтардың соңында қайталанып, қайын туыстың туған туысқа ешқашан тең келмейтіндігін эмоционалдық тұрғыдан бекітеді.

Табиғат заңдылықтары арқылы жасалған риторикалық сұрақтар да өте әсерлі. «Жазғытұрғы ақша қар жаумақ қайда?», «Құлын-тайдай айқасқан оң жақ қайда?» деген сұрақтар қайын жұрттың туған туыстардай болуының мүмкін еместігін табиғаттың өзгермейтін заңдарымен салыстырып, қыздың ішкі қайғысын күшейтеді.

Қыздың өз тағдырына қатысты сұрақтар оның жалғыздығы мен белгісіздігін ашады. «Бұл дүниеде бар ма екен қыздан мұңлық?», «Бір кеткен соң бұл елді көрмек қайда?», «Бұрынғыдай бұралып жүрмек қайда?», «Не болар кісі елінде, көрген күйім-ай?» деген сұрақтар қыздың руынан тірі айырылуының ауырлығын және алдағы өмірдің белгісіздігін білдіреді.

Өзінің дәрменсіздігін көрсететін риторикалық сұрақтар да мол. «Ел-халқынан айырылған қалай болар?», «Барар жерім дәл сендей болар ма екен?», «Неғылайын?» деген сұрақтар қыздың әлсіздігін, ішкі күйзелісін және жағдайға қарсы тұра алмауын ашық жеткізеді.

Жар-жарда риторикалық сұрақтар негізінен үш бағытта жұмыс істейді: туған үй мен қайын жұрт арасындағы айырмашылықты күшейту, қыздың сағынышын және дәрменсіздігін білдіру, болашақтың белгісіздігін көрсету. Бұл сұрақтар өлеңнің ырғағын үзбей, керісінше, эмоционалдық толқынды біртіндеп өсіріп отырады. Олар қыздың монологын диалогқа айналдырып, тыңдаушыны ойландырады, бірақ жауап бермейді. Нәтижесінде риторикалық сұрақтар Жар-жардың лирикалық және ғұрыптық сипатын байытып, қыздың трагедиясын тереңдетеді және жанрдың көркемдік құндылығын арттырады.

Жар-жар жанрындағы келесі стилистикалық фигура – инверсия (сөздердің әдеттегі сөйлем құрылысынан ауытқуы, яғни сөздердің орын тәртібінің өзгеруі). Инверсия өлеңнің ырғағын күшейтіп, эмоционалдық екпінді қажетті жерге қоюға және қыздың ішкі күйінің ерекшелігін баса көрсетуге мүмкіндік береді.

Жар-жарда инверсия көбіне қыздың қайғысын, сағынышын немесе ішкі шиеленісті күшейту үшін қолданылады. Мысалы, «Сынбаса да қабырғам сөгіледі» деген жолда «сынбаса да» тіркесі әдеттегі сөйлем құрылысынан бұрын тұрып, қыздың ауырсынуының күштілігін алға шығарады. «Жатсам, тұрсам ата-анам кетпейді ойдан» деген жолда «жетсам, тұрсам» инверсиясы қыздың ойынан ата-анасының бір сәтке де кетпейтіндігін баса көрсетеді және оның үздіксіз сағынышын күшейтеді.

Тағы бір айқын инверсия – «Қызыл мақпал тақия қырын кидім» және «Қырын тұрып жан ағам жүгін жидым» деген жолдарда «қырын» сөзі әдеттегі орыннан ауытқып, қыздың салтанатты киімінің ерекшелігін және оның ішкі күйзелісін бір мезгілде береді. «Менен кейін кішкене інім бар-ды» деген жолда «менен кейін» инверсиясы қыздың өзінен кейінгі інісіне деген сағынышын алға шығарады.

Кеңістік пен уақытты бейнелеуде де инверсия жиі кездеседі. «Есік алды кара су майдан болсын» және «Есік алды көк сиыр құтты болсын» деген жолдарда «есік алды» тіркесі сөйлемнің басында тұрып, жаңа өмірдің шекаралық сәтін эмоционалдық тұрғыдан баса көрсетеді. «Сары алқа жерім, сағындым елім» деген жолда «сары алқа жерім» инверсиясы туған жердің сұлулығын алға шығарып, сағыныштың күшін арттырады.

Инверсия қыздың ішкі монологында да көрінеді. «Қолым барып дүниелік жия алмаймын» және «Қолым барып жұмысты жия алмаймын» деген жолдарда «қолым барып» тіркесі әдеттегі құрылыстан ауытқып, қыздың жаңа өмірге психологиялық дайын еместігін және ішкі қысымын күшейтеді. «Өзім барып көзіммен көрсем екен» деген жолда «өзім барып» инверсиясы қыздың туған елді өз көзімен көргісі келетін ұмтылысын баса көрсетеді.

Жалпы, Жар-жарда инверсия сөйлемнің ырғағын бұзбай, керісінше, эмоционалдық екпінді қажетті сөзге қою арқылы қыздың мұңын, сағынышын және ішкі қайшылығын тереңдетеді. Бұл фигура өлеңді қарапайым әңгімеден гөрі поэзиялық және әсерлі етеді, тыңдаушының назарын маңызды жерге аударады және фольклорлық стильдің нәзіктігін сақтай отырып, қыздың трагедиясын күшейтеді.

Жар-жар жанрындағы аллитерация да көркемдік әсерді күшейтудің маңызды тәсілі болып табылады.

Аллитерация (бір дыбыстың немесе дыбыс тобының қайталауы) өлеңнің музыкалық ырғағын күшейтіп, эмоцияны дыбыстық деңгейде жеткізеді [29, б.14]. Жар-жарда аллитерация көбіне «с», «ш», «қ», «ж» дыбыстары арқылы құрылады. Мысалы, «Сылдыр-сылдыр қамысқа сырғам түсті» деген жолда «с» және «ш» дыбыстарының қайталануы сырғаның нәзік дыбысын және қыздық белгілерінің әдемілігін дыбыстық суреттеу арқылы береді. «Сылдыр-сылдыр оймағым, қағылайын» деген жолдарда да «с» дыбысының аллитерациясы қыздың сағынышын нәзік және мелодиялық етіп жеткізеді.

«Қатар-қатар қара нар қауымдарым» деген жолда «қ» дыбысының қайталануы рулық күштің бірлігін және қыздың туған қауымынан айырылу ауырлығын дыбыстық тұрғыдан күшейтеді. «Қызыл керсең ендеше, қызыл керсең» деген жолдарда «қ» және «р» дыбыстарының аллитерациясы қыздың туған әкесінің жүзін көргісі келетін ұмтылысын эмоционалдық қанықтықпен береді.

«Жайраң қағып» және «ойнап-күліп жүретін» деген жолдарда «ж» және «қ» дыбыстарының аллитерациясы балалық шақтың көңілділігін және оның мәңгілік жоғалуын дыбыстық контраст арқылы көрсетеді.

Жалпы, аллитерация өлеңге музыкалық ырғақ беріп, эмоцияны дыбыс деңгейінде тереңдету үшін қызмет етеді. Бұл фигура фольклорлық стильдің нәзіктігін сақтай отырып, қыздың трагедиясын көркемдік тұрғыдан байытады және тыңдаушының эмоционалдық қатысуын арттырады.

Жар-жар жанрындағы ассонанс (дауысты дыбыстардың қайталауы) өлеңнің музыкалық ырғағын, эмоционалдық толқынын және лирикалық әсерін күшейтудің маңызды тәсілі болып табылады [14, б.27]. Ассонанс дауысты дыбыстардың (әсіресе «а», «ә», «о», «ұ», «ы») қайталануы арқылы қыздың мұңын, сағынышын және ішкі толқуын дыбыстық деңгейде жеткізеді, өлеңге мелодиялық сипат береді.

Жар-жар мәтіндерінде ассонанс ең жиі «а» және «ә» дыбыстарының қайталануы арқылы көрінеді. Мысалы, «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын, Ақ жүзімді көргендер қайран болсын» деген жолдарда «а» дыбысының мол қайталануы жаңа отау мен қыздың ақ жүзінің тазалығын әуенді және салтанатты етіп береді. «Айналайын әкемдей болмақ қайда» және «Айналайын шешемдей болмақ қайда» деген сұрақтарда «а» және «ә» дыбыстарының ұзақ созылыққы қайталануы қыздың сағынышын біртіндеп өсіріп, эмоционалдық толқын тудырады.

«Барар жерім дәл сендей болар ма екен» деген жолда «а» және «е» дыбыстарының алмасуы қыздың болашаққа деген үрейін және туған елін сағынуын жұмсақ, бірақ терең әуенмен жеткізеді. «Сағындым елім», «Не болар кісі елінде, көрген күйім-ай» деген жолдарда «а», «ы», «і» дыбыстарының қайталануы сағыныштың ауырлығын дыбыстық тұрғыдан күшейтеді.

«Қызыл керсең ендеше, қызыл керсең ішінен жүзім жесем» деген жолдарда «е» және «і» дыбыстарының ассонансы қыздың әкесінің жүзін көргісі келетін ұмтылысын нәзік және мелодиялық етіп суреттейді. «Шыңыра-шыңырау құдықтың суы тәтті» деген жолда «ы» және «ұ» дыбыстарының қайталануы құдықтың тереңдігі мен туған елдің мейірінің тәттілігін дыбыстық тұрғыдан бейнелейді.

Ассонанс қыздың қоштасу сәтінде де күшті әсер береді. «Көздің жасын көл қылып, төксін әкең», «Көздің жасын көл қылып, төксін шешең» деген жолдарда «ө» және «і» дыбыстарының ұзақ қайталануы жас көлдің бейнесін және қайғының толқынын дыбыстық деңгейде күшейтеді [27].

Жалпы, Жар-жарда ассонанс өлеңге музыкалық пен лирикалық жұмсақтық сыйлайды. «А» және «ә» дыбыстарының басымдылығы қыздың мұңын кең және ашық етіп, ал «ы», «і», «е» дыбыстарының қайталануы ішкі ауырсынуды нәзік және терең жеткізеді. Бұл дыбыстық құрал фольклорлық стильдің нәзіктігін сақтай отырып, қыздың трагедиясын эмоционалдық тұрғыдан байытады және тыңдаушының жүрегіне тікелей әсер етеді.

Жар-жар жанры қазақ фольклорлық поэзиясының метрикасы, ырғағы, ұйқасы және буын өлшемі тұрғысынан өте тұрақты және дәстүрлі құрылымға ие. Әрбір шумақ негізінен 7-8 буынды жолдардан тұрады, бұл қазақтың классикалық тұрмыс-салт жырларына тән буын өлшемі болып табылады. Мысалы, «Сынбаса да қабырғам сөгіледі, жар-жар» немесе «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын, жар-жар» сияқты жолдар дәл 7 немесе 8 буынға сәйкес келеді, бұл өлшем өлеңнің ырғақтық бірлігін сақтай отырып, оны әнге ыңғайлы етеді және көп дауыспен орындауға мүмкіндік береді. Буын өлшемінің бұл тұрақтылығы фольклордың ауызша таралуы кезінде импровизацияға орын қалдырады, бірақ канонды бұзбайды, сондықтан әр үзіндіде жолдардың ұзындығы сирек ауытқиды.

Метрикасы жағынан Жар-жар силлабикалық (буындық) өлең түріне жатады, яғни екпіннің орны емес, буын саны басты рөл атқарады. Жолдардың көпшілігі 7 буынды (тетраметрлік) немесе 8 буынды (пентаметрлік) болып келеді, бұл қазақ жырының дәстүрлі 7+7 немесе 8+8 буынды құрылымына сәйкес. Рефрен «жар-жар» немесе «жар-жар-ау» әр жолдың соңында тұрақты түрде қайталанатын, бұл метрикалық тірек қызметін атқарады және өлеңнің ырғақтық бірлігін нығайтады. Метрикалық құрылымның осы тұрақтылығы ғұрыптың театрландырылған сипатын күшейтеді, өйткені жігіттер мен қыздардың айтысы кезінде ырғақ үзілмейді.

Ырғақ Жар-жарда буын өлшемімен қатар рефреннің қайталануы және параллелизмдер арқылы жасалады. «Жар-жар» сөзі әр жолдың соңындағы қайталануы өлеңге гипноздық, біртіндеп өсетін толқынды ырғақ береді, ол қызды жаңа өмірмен біртіндеп «көндіру» рөлін ойнайды. Ырғақ сонымен қатар интонациялық көтерілу мен түсу арқылы күшейеді: қыздың қоштасу шумақтарында ырғақ баяу және мұңды болса, жігіттердің жұбату жолдарында жылдам және көтеріңкі болады. Мысалы, 11-үзіндідегі «Сылдыр-сылдыр

оймағым, Қағылайын» тіркесінің қайталануы ырғақтық толқын тудырып, қыздың сағынышын біртіндеп күшейтеді.

Ұйқас Жар-жарда негізінен ассонанстық және дәстүрлі соңғы ұйқас түрінде құрылады. Көбіне «ар», «ер», «ын», «ай» сияқты дауысты дыбыстардың қайталануы басым, мысалы «болсын – жар-жар», «қайда – жар-жар», «болар – жар-жар» тіркестері ұйқас ретінде қызмет етеді. Ұйқас әдетте екі жолдық немесе төрт жолдық шумақтарда жұптасып келеді, бұл өлеңге музыкалықлық сыйлайды және көп дауыспен орындауға ыңғайлы етеді. Ассонанстық ұйқас («майдан болсын – қайран болсын», «қайда – жар-жар») дауысты дыбыстардың ұқсастығына негізделгендіктен, өлеңді әнге айналдыруға мүмкіндік береді және фольклорлық орындаудың ауызша сипатын сақтайды.

Жалпы алғанда, Жар-жардың метрикасы, ырғағы, ұйқасы және буын өлшемі оның тұрмыс-салттық сипатына толық бағынады. Буынның 7–8 өлшемі, рефреннің тұрақты қайталануы, ассонанстық ұйқас және ырғақтық толқындар бірігіп, өлеңді монотонды емес, керісінше, толқынды және драматургиялық тұрғыдан бай етеді. Бұл элементтер қыздың жеке трагедиясын ұжымдық рәсімге айналдырып, Жар-жарды қазақ әдебиетіндегі лирикалық-ғұрыптық шығармалардың ең жетілген үлгісіне айналдырады.

Жар-жар қазақ халқының үйлену ғұрпы фольклорындағы ерекше жанрлардың бірі ретінде сепарация мен интеграция арасындағы өтпелі кезеңді поэтикалық тұрғыдан бейнелейді. Бұл жанрдың басты ерекшелігі – оның диалогтық құрылымында, яғни қыз жақ пен жігіт жақ өкілдерінің кезектесіп айтуы арқылы жүзеге асуында.

Осы тұрғыдан алғанда, жар-жарды өтпелі фазаның диалогтық поэтикалық моделі ретінде қарастыруға болады. Бұл модельде поэтика тек эмоцияны білдіру құралы емес, екі әлеуметтік топ арасындағы қатынасты реттейтін коммуникациялық механизм қызметін атқарады.

Біріншіден, жар-жардың композициясы диалогтық антитезаға негізделген. Қыздар тобы туған үймен қоштасу, айырылу және белгісіздік мотивтерін білдірсе, жігіттер тобы жаңа ортаға бейімделу, жұбату және әлеуметтік қабылдау идеясын ұсынады. Бұл қарама-қарсылық тек поэтикалық тәсіл емес, екі түрлі әлеуметтік позицияның символдық көрінісі болып табылады.

Екіншіден, жар-жардың поэтикалық құрылымы қайталау мен параллелизмге негізделген. «Жар-жар» рефрені мәтінді біріктіріп қана қоймай, оның ритуалдық және ұжымдық сипатын күшейтеді. Қайталанатын формулалар екі жақтың пікірін теңестіріп, диалогты тұрақты құрылымға енгізеді. Бұл ерекшелік жар-жарды қақтығысты емес, келісімді білдіретін поэтикалық форма ретінде сипаттауға мүмкіндік береді.

Үшіншіден, жанрдың негізгі функциясы – эмоционалдық шиеленісті жұмсарту және өтпелі кезеңді жеңілдету. Қыздың айырылу қайғысы жігіттер тобының жауаптары арқылы теңгеріліп, жаңа әлеуметтік жағдай

кабылданатын формаға енгізіледі. Осылайша, жар-жар психологиялық және әлеуметтік медиатор қызметін атқарады.

Төртіншіден, жар-жардың коммуникациялық табиғаты ұжымдық әрекетке негізделген. Жыр топтық орындау арқылы жүзеге асып, қауым мүшелерінің белсенді қатысуын талап етеді. Бұл оның тек мәтін емес, әлеуметтік келісімді қалыптастыратын перформативтік акт екенін көрсетеді.

Осылайша, жар-жар сепарация мен интеграция арасындағы өтпелі кезеңді реттейтін, диалогтық құрылымға негізделген және әлеуметтік келісімді қамтамасыз ететін поэтикалық модель ретінде көрінеді. Бұл жанрда поэтика карама-қарсылықты жоюдың және жаңа әлеуметтік тәртіпке өтудің негізгі құралына айналады.

Жар-жардың поэтикалық моделін толық ашу үшін оны Орталық Азия халықтарының диалогтық жырларымен – өзбек *уог-уогу*, түрікмен *jar-jagu*, қырғыз кыз узатуу жыры, қарақалпақ той жырымен – салыстырмалы тұрғыдан қарастыру қажет [68, б.119]. Бұл салыстырма 2-тараудың 2.3-параграфында жүргізілді. Осы параграфта поэтикалық модель тұрғысынан маңызды тұжырымдарды нақтылаймыз.

Формулалық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, барлық бес халықтың диалогтық жырларында рефрен формуласы – мифопоэтикалық өзегін жаңғыртып отыратын сакральды тіркес – сақталған. Алайда рефрендердің нақты тілдік мазмұны өзгеше: «жар-жар», «йор-йор», «яр-яр» – бұл рефрендер бір ортақ мифопоэтикалық идеяның – бастапқы тұтастықтан бөлінген екі жартының – бес тілдегі тұжырымдары. Ырғақтық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, барлық бес халықтың диалогтық жырларында кезектесіп орындалу принципі мен хорлық рефрен сақталған. Бұл ырғақтық ортақтық – лиминальды кеңістіктің ырғақтық тілдегі жалпытүркілік поэтикалық тұжырымын дәлелдейді. Стилистикалық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, диалогтық параллелизм мен жарысу риторикасы барлық бес халықта сақталса да, өзбек *уог-уогының* исламдық стилистикалық элементтері, түрікмен *jar-jagyның* батырлық риторикасы – ұлттық поэтикалық дәстүрлердің ерекшеліктерін бейнелейді.

Осы салыстырма бір маңызды тұжырымға әкеледі: қазақ жар-жарының поэтикалық моделі – бес халықтың диалогтық жырларының жалпытүркілік поэтикалық жүйесінің қазақ мәдени-географиялық ортасына бейімделген нұсқасы. Қазақ жар-жарының ерекшеліктері – рефреннің «жар-жар» семантикалық тереңдігі, диалогтық параллелизмнің ерекше тазалығы, лиминальды метафораның далалық образдармен байланысы – дала мәдениетінің, қазақ мифологиялық дүниетанымының ерекше поэтикалық тілінің куәсі.

Жоғарыда жүргізілген кешенді талдаудың нәтижесінде жар-жардың поэтикалық моделінің жалпы сипаттамасын беруге болады. Жар-жар – үйлену ғұрпының лиминальды фазасының диалогтық поэтикалық моделі ретінде бірнеше іргелі принципке бағынады. Біріншіден, жар-жардың поэтикалық моделі диалогтық принципке бағынады: жанрдың барлық элементтері –

формулалық жүйесі, ырғақтық жүйесі, стилистикалық жүйесі, композициялық жүйесі – екі рулық космостың рухани тілдесуін, тануын және мифологиялық байланыс орнатуын жүзеге асырады. Екіншіден, жар-жардың поэтикалық моделі тепе-теңдік принципіне бағынады: диалогтық тілдесудің барлық деңгейлерінде – ырғақтық, формулалық, стилистикалық – екі рулық космостың мифологиялық тепе-теңдігі, рухани алмасудың бірдей деңгейде жасалуы поэтикалық тілде тұжырымдалады. Үшіншіден, жар-жардың поэтикалық моделі лиминальды принципке бағынады: жырдың орындалу контексті, формулалық жүйесі, стилистикалық тәсілдері – барлығы лиминальды кеңістіктің мифопоэтикалық ерекшелігін – «жоқ жердің», екі мифологиялық реалдылықтың арасындағы аралық аймақтың – поэтикалық тілде тұжырымдайды. Төртіншіден, жар-жардың поэтикалық моделі өтіс принципіне бағынады: жанр тек лиминальды кеңістіктің өзінде ғана тіршілік етпейді, ол осы кеңістіктен интеграциялық актіге – беташарға – өтістің рухани алғышартын жасайды. Осы төрт принциптің бірлігі – жар-жардың лиминальды фазаның диалогтық поэтикалық моделі ретіндегі жанрлық ерекшелігін, оның сепарация мен интеграция арасындағы рухани «көпір» функциясын анықтайды.

3.4 Беташар: үйлену ғұрпының интеграциялық фазасының поэтикалық моделі және әлеуметтік-функционалдық сипаты

Беташар – үйлену ғұрпы фольклорының жанрлық жүйесін аяқтайтын, мифопоэтикалық тұрғыдан ең ашық, ең тікелей тұжырымдалған және әлеуметтік-функционалдық тұрғыдан ең маңызды жанр. Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша, беташар интеграциялық фазаның – қосылу кезеңінің – поэтикалық тұжырымы [5]. Тойбастар «pre-liminal» кезеңде ғұрыптық кеңістікті ашса, сыңсу сепарация актісін – символдық өлімді – жүзеге асырса, жар-жар лиминальды кеңістікте екі рулық космостың тілдесуін орнатса; беташар осы бүкіл ғұрыптық циклдің мифопоэтикалық аяқталуын – символдық қайта тууды, жас келіннің жаңа рулық космосқа ресми интеграциясын – жүзеге асырады. Беташар айтылмай, ғұрып аяқталмайды: жас келін жаңа рулық кеңістікте «бөтен», жаңа ата-баба рухтарымен байланыссыз, жаңа рулық тізбекке қосылмаған күйде қалады.

Беташардың «интеграциялық фаза» ретіндегі мифопоэтикалық мәнін дұрыс түсіну үшін интеграцияның Орталық Азия мифологиялық дүниетанымындағы нақты мазмұнын ашу қажет [94]. Интеграция – тек «кіру» немесе «қабылдану» ғана емес. Мифологиялық тұрғыдан интеграция – жаңа рулық кеңістікпен рухани байланыстың орнатылуы, жаңа ата-баба рухтарымен мифологиялық тізбектің жасалуы, жаңа тотемдік күштердің аясына кірудің ресми жариялануы. Осы рухани интеграция – тек формальды «таныстыру» рәсімі ғана емес, ол нақты мифологиялық актіні жүзеге асыратын сакральды мәтін. Беташар осы мифологиялық актінің поэтикалық тұжырымы, ал оның орындаушысы – медиатор – осы актінің рухани жетекшісі.

Беташардың поэтикалық моделін зерттеу Орталық Азия фольклортануында бірқатар еңбектерде қарастырылды [95]. Алайда беташардың поэтикалық моделін – формулалық жүйесінің инициациялық семантикасын, стилистикалық жүйесінің мифопоэтикалық мәнін, композициялық жүйесінің интеграциялық логикасын, медиатор бейнесімен байланысын – ван Геннептін интеграциялық фаза теориясымен байланыстыра кешенді зерттеу және Орталық Азия халықтарының инициация жырларымен салыстырмалы талдау – осы параграфтың ғылыми жаңалығын айқындайды.

Беташардың мифопоэтикалық функциясын дұрыс түсіну үшін «символдық қайта туу» ұғымының нақты мазмұнын ашу қажет. Сыңсуда қыз туған рулық космосынан «өлді» – рухани тұрғыдан ресми бөлінді, лиминальды күйге өтті. Жар-жарда жаңа рулық космоспен рухани тілдесу орнатылды, мифологиялық «таныстыру» жүзеге асты. Беташарда осы бүкіл процестің мифопоэтикалық аяқталуы жүзеге асады: қыз жаңа рулық кеңістікте «туылады» – ол жаңа ата-баба рухтарының қорғауына, жаңа тотемдік күштердің аясына, жаңа рулық тізбектің бөлшегіне ресми айналады. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, «қайта туу» – жалпыадамзаттық инициациялық архетиптің ең маңызды, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған элементі [3]. Беташар дәл осы архетиптің ең тікелей, ең ашық поэтикалық тұжырымы.

Беташардың мифопоэтикалық функциясының бірінші деңгейі – жаңа рулық кеңістікті «ашу». Беташарда жас келіннің беті жабулы болады – ол лиминальды күйде, «жоқ жерде» тіршілік ететін болмыс. Бетті ашу – символдық туудың актісі: туылатын нәресте де анасының жатырынан жарыққа шыққанда оның беті алғаш рет ашылады – жарық дүниемен, тіршілермен, рухани кеңістікпен алғашқы байланыс орнайды. Дәл осылайша, беташарда қыздың беті ашылады – ол жаңа рулық кеңістіктің жарығына, жаңа ата-баба рухтарының қорғауына алғаш рет шығады. Осы «ашу» актісінің мифопоэтикалық мәні – лиминальды «жоқ жерден» шығу, жаңа мифологиялық реалдылыққа ресми кіру. Топоровтың тұжырымдамасы бойынша, «жарыққа шығу» – барлық мәдениеттерде жаңа болмысқа, жаңа мифологиялық реалдылыққа кірудің ең архаикалық символдарының бірі [2].

Беташардың мифопоэтикалық функциясының екінші деңгейі – жаңа рулық тізбекке таныстыру. Беташарда жырау жаңа отбасының мүшелерін – ата-енені, жеңгелерді, қайын аға-іні – бірінен соң бірі атайды. Бұл таныстыру – тек формальды «кіме бас ию керек» нұсқаулығы ғана емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан жаңа рулық космостың рухани картасын жасау, жас келінді сол картадағы нүктелермен – рулық тізбектің буындарымен – байланыстыру актісі. Таныстырылған адамдардың аты-жөні – тек жеке атаулар ғана емес, олар жаңа рулық космостың рухани белгілері, жас келіннің жаңа мифологиялық кеңістіктегі бағдарын анықтайтын рухани нүктелер. Байбуриннің тұжырымдамасы бойынша, дәстүрлі мәдениетте адамның аты-жөні – тек идентификациялық белгі ғана емес, ол рухани байланыстың, рулық тізбектегі орынның мифологиялық тұжырымы [24].

Беташардың мифопоэтикалық функциясының үшінші деңгейі – жаңа мәртебені жариялау. Беташарда жас келіннің жаңа рулық мәртебесі – ол енді «жат» емес, ол жаңа рулық космостың ресми мүшесі – мифопоэтикалық тұрғыдан жарияланады. Бұл жариялау – тек формальды хабарлама ғана емес, ол мифологиялық тұрғыдан нақты актіні жүзеге асырады: сакральды сөзбен жарияланған жаңа мәртебе мифологиялық реалдылықта орнатылады. Юнгтің архетип теориясы бойынша, «мәртебенің өзгеруі» – жалпыадамзаттық инициациялық архетиптің іргелі элементі: инициацияның мақсаты – тек рухани трансформация ғана емес, оны бүкіл қауымдастық алдында ресми жариялау [8]. Беташар дәл осы жариялауды жүзеге асырады.

Беташардың формулалық жүйесі – оның поэтикалық моделінің ең бай, ең мифопоэтикалық тұрғыдан байытылған элементі. Паррий мен Лордтың теориясы бойынша, ауызша жанрдың поэтикалық моделі ең алдымен оның формулалық жүйесінде анықталады [7]. Беташардың формулалық жүйесін талдағанда, ол бірнеше функционалдық топқа бөлінетіні айқындалады.

«Ашу» формулалары – беташардың ең іргелі, ең мифопоэтикалық тұрғыдан маңызды формулалар тобы. «Бетінді аш», «Нұрға кел», «Жарыққа шық», «Жаңа дүниеге кел» – бұл формулалар символдық туудың, жаңа рулық кеңістікке ресми кірудің поэтикалық актілері. «Ашу» формулаларының мифопоэтикалық мәні – жай ғана физикалық актіні суреттеу ғана емес, олар мифологиялық тұрғыдан нақты рухани актіні жүзеге асырады: жырау «бетінді аш» деген сәтте жас келіннің лиминальды күйі аяқталады, оның жаңа болмысы мифологиялық тұрғыдан «туылады». Осы формулалардың мифопоэтикалық мәні Тәңірілік космогониямен тікелей байланысты: «жарыққа шығу» – Тәңірінің жарығына кіру, аспандық рухани күштің аясына ресми кіру.

Таныстыру формулалары – беташардың рулық тізбекті тұжырымдайтын формулалар тобы. «Мынау – атаң, мынау – енең», «Бұл – жеңгеңіз», «Ол – қайыныңыз» – бұл формулалар жаңа рулық космостың картасын жасайды, жас келінді сол картадағы нүктелермен – рулық тізбектің буындарымен – байланыстырады. Таныстыру формулаларының мифопоэтикалық мәні – тек формальды «таныстыру» ғана емес, ол жаңа рулық байланыстарды мифологиялық тұрғыдан орнататын, жас келінді жаңа ата-баба тізбегіне қосатын рухани актілер. Аталған адамдардың аты-жөні – рулық тізбектің рухани нүктелері, жас келіннің жаңа мифологиялық кеңістіктегі бағдарын анықтайтын белгілер.

Мінез-нұсқау формулалары – беташардың әлеуметтік-функционалдық мазмұнын тұжырымдайтын формулалар тобы. «Атаңа бас ий», «Ене-қайынға сыйлы бол», «Үйдің отын өшірме», «Ошақты күзет» – бұл формулалар беташардың тек мифопоэтикалық ғана емес, әлеуметтік-функционалдық мазмұнын да тұжырымдайды. Мінез-нұсқау формулаларының мифопоэтикалық мәні – жай ғана тәртіп ережелерін беру ғана емес, олар жас келінге жаңа рулық космостың рухани тәртібін, сол космостың мифологиялық логикусын үйретеді [96]. «Ошақты күзет» – тек тұрмыстық нұсқау ғана емес, ол от рухымен байланысты сақтауды, ата-баба тізбегін жалғастыруды, рулық

космостың рухани тіршілігін қамтамасыз етуді мифопоэтикалық тілде тұжырымдайды.

От рәсімі формулалары – беташардың от культімен байланысын сақтайтын формулалар тобы. «Ошаққа бас ий», «Отқа май құй», «Жаңа оттың алауын жақ», «От рухы қолдасын» – бұл формулалар беташардың архаикалық от культімен байланысын, оның шамандық медиация дәстүрімен мифопоэтикалық ортақтығын тұжырымдайды. От рәсімі формулаларының мифопоэтикалық мәні жоғарыда талданды: от рухымен байланыс орнату – жаңа отбасының рухани тіршілігін, оның ата-баба тізбегімен байланысын, рулық космостың жалғасуын қамтамасыз ететін мифологиялық акт.

Болашаққа бағдарлайтын формулалар – беташардың тойбастармен байланысын тұжырымдайтын формулалар тобы. «Ұрпақ жалғасын», «Береке молайсын», «Жеті атаңа дейін есімің сақталсын» – бұл формулалар беташарды тойбастармен мифопоэтикалық тізбекке байланыстырады: тойбастар болашақтың рухани картасын жасаса, беташар сол картаның жаңа рулық кеңістікте нақты орнатылуын жариялайды. Болашаққа бағдарлайтын формулалардың мифопоэтикалық мәні – жас келінді жаңа рулық тізбектің жалғастырушысы ретінде мифологиялық тұрғыдан бекіту, оның болашақ рулық міндетін – ұрпақ жалғастыру, береке сақтау, ата-баба тізбегін жалғастыру – поэтикалық тілде жариялау.

Беташардың ырғақтық-метрикалық жүйесі оның мифопоэтикалық мазмұнымен органикалық байланысты. Беташар – негізінен жеті буынды немесе сегіз буынды жол жүйесімен жасалатын жыр. Алайда ырғақтық жүйенің беташарға тән ерекше сипаты – оның тойбастармен ырғақтық ортақтығы мен сыңсу мен жар-жардан ырғақтық айырмашылығы. Тойбастардың салтанатты, «ашатын» ырғағы беташарда да сақталады – бұл ырғақтық ортақтық екі жанрдың мифопоэтикалық функционалдық ортақтығын – ғұрыптық кеңістікті ашу, бекіту – тұжырымдайды. Сыңсудың «сөнетін», жылаумен байланысты ырғағынан мүлде өзгеше; жар-жардың жарысқа ұқсас, диалогтық кезектесуге бағынатын ырғағынан да өзгеше – беташардың ырғағы салтанатты, жариялаушы, «бекітуші» сипатта.

Беташардың интонациялық жүйесі де ерекше мифопоэтикалық рөл атқарады. Беташардың интонациясы – биік, жариялаушы, «жаңа болмысты орнатушы» сипатта. Бұл интонациялық сипат – сыңсудың «сөнетін», жар-жардың «жарысқа ұқсас» интонациясымен салыстырғанда – беташардың ғұрыптық цикл ішіндегі ерекше мифопоэтикалық орнын тұжырымдайды: ол цикл аяқталады, жаңа болмыс мифологиялық тұрғыдан орнатылады, ресми жарияланады. Элиаденің тұжырымдамасы бойынша, инициацияның аяқталуын жариялайтын ғұрыптық сөз – барлық мәдениеттерде ерекше сакральды мәнге ие: ол тек хабарлама ғана емес, ол мифологиялық реалдылықты өзгертетін нақты рухани акт [40].

Беташардың медиатор-жырауды орындаудың ырғақтық ерекшеліктері де маңызды. Беташар – ең алдымен жыраудың жырлауы, бірақ онда жас келіннің қосылатын сәттері де бар: ол жырау атаған адамдарға бас иеді, оттың

алдына барады, ошаққа май құяды. Бұл орындалу ырғағы – жыраудың сакральды сөзі мен жас келіннің рухани актілерінің ырғақтық бірлігі – беташардың «медиатор пен инициант» арасындағы рухани диалогтың поэтикалық тұжырымы.

Беташардың стилистикалық жүйесі – оның интеграциялық поэтикалық моделінің ең байытылған аспектісі. Стилистикалық жүйені талдағанда, беташарда бірнеше іргелі стилистикалық тәсілдің ерекше жүйеде жұмыс істейтіні анықталады.

Жариялау риторикасы – беташардың ең іргелі стилистикалық принципі. Тойбастардың «шақыру», сыңсудың «жоқтау», жар-жардың «жарысу» риторикасынан мүлде өзгеше – беташардың риторикасы «жариялау» принципіне бағынады. «Мынау – сенің жаңа отаның», «Бұлар – сенің жаңа отбасың», «Ендігі жерде мынау – сенің дүниең» – бұл жариялаулар тек ақпарат берусе ғана емес, олар мифологиялық тұрғыдан нақты рухани реалдылықты орнататын сакральды актілер. Жариялау риторикасының мифопоэтикалық мәні – Топоровтың сакральды сөз теориясымен тікелей байланысты: жыраудың жариялаулары мифологиялық реалдылықты өзгертеді, жас келіннің жаңа мәртебесін нақты орнатады [40].

Дидактикалық нұсқаулар – беташардың әлеуметтік-функционалдық стилистикалық принципі. Беташарда жырау жас келінге жаңа рулық кеңістіктегі мінез-құлық нормаларын – кімге қалай қарым-қатынас жасау керек, қандай міндеттерді атқару керек, қандай дәстүрлерді сақтау керек – поэтикалық тілде үйретеді. Бұл дидактикалық нұсқаулардың мифопоэтикалық мәні – жай ғана «ереже беру» ғана емес, олар жас келінге жаңа рулық космостың мифологиялық логикасын, оның рухани тәртібін үйретеді. Дидактикалық нұсқаулардың мифопоэтикалық тиімділігі – олардың поэтикалық формада берілуінде: поэтикалық форма нұсқауды мифопоэтикалық мазмұнға толтырады, оны жай ғана ережеден рухани нұсқаулыққа айналдырады.

Мадақ пен сатира – беташардың ерекше стилистикалық тәсілі. Беташарда жырау тойға қатысқан адамдарды – кейбірін мадақтай, кейбірін сатиралық тұрғыдан сынай – бірінен соң бірі атайды. Мадақ пен сатираның мифопоэтикалық мәні – жай ғана ойын-сауық ғана емес, ол тойдың қоғамдастығын рухани тұрғыдан «бағалау», рулық иерархияны поэтикалық тілде тұжырымдау, жас келінге жаңа рулық кеңістіктің «кімдер» мен «қандай адамдардан» тұратынын мифопоэтикалық тілде таныстыру. Мадақ – жаңа рулық кеңістіктегі рухани беделді бекітеді; сатира – рулық тәртіпті «бұзушыларды» рухани тұрғыдан «түзетеді».

Жарық семантикасы – беташардың Тәңірілік космогониямен байланысын сақтайтын стилистикалық принцип. «Нұрға бөлен», «Жарыққа шық», «Жарқырай бер», «Нұрлы болсын» – бұл жарық семантикасының тіркестері беташар бойы үзілмей жалғасады. Жарық семантикасының мифопоэтикалық мәні – Тәңірінің аспандық жарығымен байланыс, символдық туудың «жарыққа шығу» архетипімен ортақтық. Мелетинскийдің

тұжырымдамасы бойынша, «жарыққа шығу» – барлық мәдениеттердегі инициация жырларының ең тұрақты мифопоэтикалық образы: ол «символдық өлімнен» «символдық қайта тууға» өтудің ең архаикалық поэтикалық тұжырымы [3].

Беташардың поэтикалық моделінің композициялық жүйесі нақты мифопоэтикалық логикаға бағынады. Беташарды талдағанда, оның композициясының үш негізгі бөліктен тұратыны анықталады: лиминальды күйді аяқтайтын кіріспе, интеграциялық таныстырудың негізгі бөлімі және жаңа мәртебені бекітетін қорытынды.

Кіріспе бөлім – беташардың лиминальды күйді аяқтайтын бөлімі. Мұнда жырау ғарыштық кеңістікке сілтеме жасайды – бірақ тойбастардың «ашу» функциясынан өзгеше, беташардың кіріспесі «жабу» – лиминальды кеңістікті мифопоэтикалық тұрғыдан «жабу», оны аяқтау – функциясын атқарады. «Жол аяқталды», «Лиминальды кезең өтті», «Жаңа өмір басталды» – бұл кіріспенің мифопоэтикалық үндеулері лиминальды фазадан интеграциялық фазаға өтістің ресми жарияланыуы.

Негізгі бөлім – беташардың ең ұзақ, ең мазмұнды бөлімі. Мұнда жырау-медиатор жаңа отбасының мүшелерін бірінен соң бірі атайды, жас келінге жаңа рулық кеңістіктің картасын жасайды, оған мінез-нұсқаулар береді. Негізгі бөлімнің мифопоэтикалық логикасы – рулық кеңістіктің сыртқы шеңберінен ішкі шеңберіне қарай жылжу: ең алдымен үлкендермен – ата-ена, жеңгелер, қайын аға-іні – таныстыру; кейін рулық тізбектің тереңдеуі – ата-баба рухтарымен байланыс; ең соңында рулық кеңістіктің материалдық-рухани нысандарымен – ошақ, от, үй – байланыс орнату. Бұл градациялық таныстыру – сыңсудың «сыртқы шеңберден ішкі шеңберге қарай қоштасу» градациясының мифопоэтикалық айнасы: сыңсуда ішкіден сыртқыға шығу жүзеге асса; беташарда сыртқыдан ішкіге кіру жүзеге асады. Осы симметриялық логика – бүкіл ғұрыптық циклдің мифопоэтикалық тұтастығын, оның «өлім мен қайта туу» архетипімен байланысын айқын тұжырымдайды.

Қорытынды бөлім – беташардың жаңа мәртебені бекітетін бөлімі. Мұнда жырау жас келіннің жаңа рулық космостағы ресми мәртебесін жариялайды, оның болашақ міндеттерін – ұрпақ жалғастыру, береке сақтау, ата-баба тізбегін жалғастыру – мифопоэтикалық тілде тұжырымдайды. Қорытынды бөлімнің мифопоэтикалық функциясы – бүкіл ғұрыптық циклді аяқтау: тойбастар ашқан ғұрыптық кеңістік беташармен жабылады, тойбастар жасаған рухани алғышарт беташармен жүзеге асырылады, тойбастар сызған болашақтың рухани картасы беташармен нақты орнатылады. Осы тойбастар мен беташардың мифопоэтикалық симметриясы – бүкіл ғұрыптық циклдің архитектуралық тұтастығын, оның ван Геннептің «pre-liminal – liminal – post-liminal» теориясымен органикалық байланысын айқын тұжырымдайды.

Беташардың медиатор-жырауының рөлі – осы параграфтың ерекше маңызды аспектісі. Беташарды орындаушы жырау – бүкіл ғұрыптық циклдің ең маңызды медиациялық актісін жүзеге асырады: ол жас келінді лиминальды күйден интеграциялық күйге өткізеді, оны жаңа рулық кеңістікке ресми

таныстырады, оның жаңа мәртебесін сакральды сөзбен жариялайды. 2.6-параграфта талданғандай, беташар жырауының медиатор рөлі – архаикалық бақсының шамандық медиация функциясының жыраулық поэзия арқылы жүзеге асырылуы. Бақсы рухтарды тікелей шақырса; жырау сакральды поэзия арқылы рухтармен жанама байланыс орнатады, жас келінді жаңа ата-баба рухтарымен байланыстырады. Жыраудың беташардағы орталық рөлі – тек орындаушылық ғана емес, ол мифопоэтикалық тұрғыдан іргелі: жыраусыз беташар – жай ғана «таныстыру рәсімі», жыраумен беташар – нақты мифологиялық актіні жүзеге асыратын сакральды мәтін.

Беташардың поэтикалық моделін толық ашу үшін оны Орталық Азия халықтарының инициация жырларымен – қырғыз бет ачарымен, өзбек никоҳ лапарымен, түрікмен гелин саламасымен, қарақалпақ бет ашуымен – салыстырмалы тұрғыдан қарастыру қажет. Бұл салыстырма 2-тараудың 2.4-параграфында жүргізілді. Осы параграфта поэтикалық модель тұрғысынан маңызды тұжырымдарды нақтылаймыз.

Формулалық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, барлық бес халықтың инициация жырларында «ашу» формулалары, таныстыру формулалары, от рәсімі формулалары – сақталған. Алайда нақты формулалардың мазмұны өзгеше: қырғыз бет ачарында тау символикасы «жарыққа шығу» семантикасымен байланысты; өзбек никоҳ лапарында исламдық «нур» образы архаикалық «жарық» мифопоэтикасымен синтезделген; түрікмен гелин саламасында батырлық риторика «жаңа кеңістікке кіру» семантикасымен байланысты. Стилистикалық жүйе тұрғысынан салыстырғанда, жариялау риторикасы мен дидактикалық нұсқаулар барлық бес халықта сақталса да, мадақ пен сатираның қолданылуы, жарық семантикасының тереңдігі – ұлттық поэтикалық дәстүрлердің ерекшеліктерін бейнелейді.

Осы салыстырма бір маңызды тұжырымға әкеледі: қазақ беташарының поэтикалық моделі – бес халықтың инициация жырларының жалпытүркілік поэтикалық жүйесінің қазақ мәдени-географиялық ортасына бейімделген нұсқасы. Қазақ беташарының ерекшеліктері – тойбастармен мифопоэтикалық симметриясының ерекше айқындығы [97], медиатор-жыраудың орталық рөлінің ерекше тазалығы, жарық семантикасының Тәңірілік космогониямен ерекше тікелей байланысы – дала мәдениетінің, қазақ мифологиялық дүниетанымының ерекше поэтикалық тілінің куәсі.

Жоғарыда жүргізілген кешенді талдаудың нәтижесінде беташардың поэтикалық моделінің жалпы сипаттамасын беруге болады. Беташар – үйлену ғұрпының интеграциялық фазасының поэтикалық моделі ретінде бірнеше іргелі принципке бағынады. Біріншіден, беташардың поэтикалық моделі жариялаушы принципке бағынады: жанрдың барлық элементтері – формулалық жүйесі, ырғақтық жүйесі, стилистикалық жүйесі, композициялық жүйесі – жас келіннің жаңа мәртебесін мифологиялық тұрғыдан орнататын, оның жаңа рулық космосқа ресми интеграциясын жариялайтын сакральды актілерді жүзеге асырады. Екіншіден, беташардың поэтикалық моделі медиациялық принципке бағынады: жанрдың мифопоэтикалық мазмұны

медиатор-жыраудың орталық рөлінсіз жүзеге аспайды; жырау – тек орындаушы ғана емес, ол жас келінді лиминальды күйден интеграциялық күйге өткізетін рухани делдал. Үшіншіден, беташардың поэтикалық моделі симметриялық принципке бағынады: беташардың мифопоэтикалық логикасы тойбастардың логикасымен симметриялы – тойбастар ашса, беташар жабады; тойбастар болашақтың картасын жасаса, беташар сол картаны нақты орнатады; тойбастар «pre-liminal» кезеңді ашса, беташар «post-liminal» кезеңді бастайды. Төртіншіден, беташардың поэтикалық моделі интеграциялық принципке бағынады: жанрдың барлық элементтері жас келінді жаңа рулық космосқа интеграциялаудың мифопоэтикалық актісін – таныстыру, бекіту, жариялау – жүзеге асырады. Осы төрт принциптің бірлігі – беташардың интеграциялық фазаның поэтикалық моделі ретіндегі жанрлық ерекшелігін, оның бүкіл ғұрыптық циклдің мифопоэтикалық «аяқтаушы» функциясын анықтайды.

Беташардың бұл іргелі принциптері – тек қазақ дала мәдениетінің ғана емес, Орталық Азия халықтарының ортақ рухани-мәдени мұрасының куәсі [97; 98; 99]. Беташардың мифопоэтикалық логикасы – жаңа рулық кеңістікті «ашу», жаңа тізбекке таныстыру, жаңа мәртебені сакральды сөзбен бекіту – осы ортақ мұраның ең тұрақты, ең архаикалық қабатына жатады. Алайда бұл ортақтық – жалған бірлік емес: қазақ беташары, қырғыз бет ачары, өзбек никоҳ лапары, түрікмен гелин саламасы, қарақалпақ бет ашуы бір мифопоэтикалық жүйенің аймақтық нұсқалары болса да, олардың әрқайсысы өзінің нақты мәдени-географиялық ортасында – дала, тау, өзен алқабы – жалпытүркілік поэтикалық жүйені ерекше тілде жүзеге асырады [98; 100; 101; 102; 103]. Осы аймақтық дифференциация – бір жалпы архетиптік мазмұнның – «символдық өлімнен символдық қайта тууға» өтудің – поэтикалық байлығының тамаша куәсі [3; б.119].

Беташардың формулалық жүйесін тереңдетіп қарасақ, оның архаикалық семантикалық қабаттары ғұрыптық циклдің өзгерген тарихи жағдайларында да мифопоэтикалық мәнін жоғалтпағаны айқын байқалады [97; 104; 105]. Ахметовтың жыр өлшемдері жайлы тұжырымдамасы [104, б.79-130] беташардың ырғақтық жүйесін тек техникалық поэтикалық мәселе ретінде емес – оның мифопоэтикалық мазмұнының ырғақтық тұжырымы ретінде ашуға мүмкіндік береді: жариялаушы, салтанатты ырғақ – лиминальды күйдің аяқталғанын, жаңа мәртебенің нақты орнатылғанын мифологиялық тұрғыдан бекітетін дыбыстық акт. Паррий мен Лордтың теориясы негізінде дамыған ауызша поэзия зерттеулері [7; б. 115] беташар орындаушысының – жыраудың – тек мәтінді жаттап алушы емес, әр орындауда формулалық жүйені нақты ситуацияға бейімдеп, ғұрыптық мазмұнды жаңартып отыратын шығармашыл медиатор екенін нақты айқындайды [105, б.140-165]. Осы орындаушылық икемділік – беташардың тірі, функционалдық жанр ретінде ғасырлар бойы сақталуының негізгі механизмі [106; 107].

Беташардың мінез-нұсқаулар жүйесін мифопоэтикалық тұрғыдан дұрыс түсіну үшін Байбурин мен Топорковтың этикет табиғаты жайлы іргелі

тұжырымдамасы ерекше маңызды [108, б.14-98]: дәстүрлі мәдениетте этикет нормасы – рухани-мифологиялық тәртіптің күнделікті тіршіліктегі тікелей тұжырымы. Осы тұрғыдан беташардағы «Атаңа бас ий», «Ошақты күзет», «Үйдің отын өшірме» нұсқаулары жай ғана мінез-құлық ережелері емес – жаңа рулық космостың рухани картасын меңгерудің, оған мифологиялық тұрғыдан қосылудың нақты тәжірибелік тізбегі. Нұсқаулардың поэтикалық формада берілуі – кездейсоқтық емес: поэтикалық форма нұсқауды ритуалдық мәтінге айналдырады, оны мифологиялық тұрғыдан іс-жүзінде орындалуы міндетті сакральды акт деңгейіне көтереді [108; 109]. Беташардың осы қасиеті – оны дидактикалық жанрлармен типологиялық байланыстырса да, оның іргелі жанрлық ерекшелігін – ғұрыптық цикл ішіндегі интеграциялық функциясын – жоймайды [110, б.56-80; 111, б.57-98].

Беташардың қарақалпақ бет ашуымен типологиялық байланысы аса айқын, бірақ оны бетбе-бет салыстыру арқылы ғана нақтылауға болады [100; 112; 113]. Екі жанрда да интеграциялық фазаның жетекші мифопоэтикалық элементтері – лиминальды күйді аяқтайтын «ашу» актісі, жаңа рулық тізбекке таныстыру, от рухымен байланыс орнату – ортақ болса да, олардың іске асырылу жолы мен поэтикалық тілі өзгеше. Қарақалпақ дәстүрінде интеграциялық ғұрып бірнеше кезеңге бөлінген – жас келін жаңа отбасының мүшелерімен бірнеше күн бойы бірте-бірте таныстырылады [100, б.90-148]; қазақ беташарында ғұрыптық уақыт концентрленген – бүкіл интеграция бір жыраулық актіде, бір орындаумен жүзеге асады. Осы айырмашылық екі халықтың ғұрыптық уақыт пен кеңістікті мифопоэтикалық тұрғыдан ұйымдастыру принциптеріндегі терең айырмашылықты бейнелейді [112; 99]. Имамназарованың той фольклорының жанрлық жүйесіне арналған зерттеуі [113, б.89-109] бұл айырмашылықты нақты фольклорлық материалмен дәлелдей отырып, типологиялық ортақтық пен аймақтық ерекшеліктің диалектикасын ашады.

Беташардың түрікмен гелин саламасымен салыстырмасы тағы бір маңызды жайтты айқындайды. Гелин саламасында – Васильева мен Ниязклычевтің тұжырымдамасы бойынша [101; 114] – «жаңа кеңістікке кіру» семантикасы батырлық риторикамен ерекше синтезделген: жас келін жаңа үйге «жеңімпаз батырдай» кіреді, оған жол ашылады, жаулар тыйылады. Бұл батырлық риторика қазақ беташарының «жарық» риторикасынан мүлде өзгеше поэтикалық тіл; алайда мифопоэтикалық мазмұн ортақ – бөтен кеңістікке ресми кіру, сол кеңістіктің рухани тіршілік иелерімен байланыс орнату [114, б.270-292]. Өзбек никох лапарын Абдуллаевтың зерттеуімен қараса [102, б.78-145], исламдық синтездің мифопоэтикалық логикаға тигізген әсері айқын байқалады: «нур» образы архаикалық «жарық» мифопоэтикасын исламдық рухани мазмұнмен байытқан, бірақ оның іргелі инициациялық семантикасын жоймаған. Осы үш халықтың – қарақалпақ, түрікмен, өзбек – дәстүрлерімен жасалған салыстырма қазақ беташарының ерекше мифопоэтикалық айқындығын тағы да растайды: беташар жалпытүркілік

жүйенің ең «таза», ең архаикалық интеграциялық мифопоэтикасы сақталған нұсқасы [115].

Беташардың батырлық эпоспен мифопоэтикалық байланысы – осы параграфтың тағы бір теориялық өзегі. Бердібаевтың қазақ эпосы жайлы тұжырымдамасы [116, б.78-165] мен Нурмагамбетованың «Қобыланды батыр» жырына арналған зерттеуі [117, б.45-148] батырлық эпостағы кейіпкердің жолын – шығу, сынақ, қайта оралу – «өлім мен қайта туу» архетипінің эпикалық тұжырымы ретінде ашады. Беташар – осы бір архетиптің ғұрыптық-лирикалық тұжырымы: батыр эпостың соңында жаңа мәртебеге – батырлық атаққа, қауымдастықтың мойындауына – ие болса; жас келін беташармен жаңа рулық кеңістікте мифопоэтикалық тұрғыдан туылады, жаңа мәртебеге – жаңа ата-баба тізбегінің мүшелігіне – ресми ие болады. Осы мифопоэтикалық параллель – тек типологиялық ұқсастық ғана емес; ол қазақ фольклорының жанрлық жүйесінің тереңдігін, оның бірыңғай мифопоэтикалық негізінен өсіп шыққандығын айқын тұжырымдайды [116; 117]. Ыбыраевтың эпос поэтикасына арналған еңбегі [118, б.99-180] бұл байланысты нақты формулалық-поэтикалық деңгейде де растайды: батырлық эпос пен беташардың формулалық жүйесінде ортақ мифопоэтикалық семантикалық өрістер – инициация, мәртебе, байланыс орнату – анықталады.

Беташардың қазіргі заманғы орындалу практикасы да ерекше теориялық мәселе болып табылады. Қазіргі қазақ тойларында беташар жанры өзінің мифопоэтикалық функциясын – лиминальды күйден интеграциялық күйге өтуді жариялауды – сақтай отырып, нақты орындалу жағдайлары жағынан айтарлықтай трансформацияланған [119]. Бабіжанның аймақтық фольклор зерттеулері [106, б.34-95] бұл трансформацияның нақты мазмұнын айқындайды: кейбір аймақтарда беташар мәтіні қысқарған, кейбіреуінде оның орындалу уақыты кейінге ысырылған, кейбіреуінде медиатор-жыраудың рөлін кәсіби ән-жырды орындаушы атқаратын болған. Алайда бұл өзгерістердің қайсысы да беташардың іргелі ғұрыптық функциясын жоймаған: жас келіннің жаңа рулық кеңістікке ресми интеграциясы – жаңа отбасы мүшелерімен таныстыру, жаңа мәртебені жариялау – қазіргі тойларда да беташарсыз аяқталмайды деп есептеледі [119, б.136-148]. Сейткалидың дәстүрлі ғұрыптар жайлы тұжырымдамасы [107, б.90-165] бұл феноменді дәстүрдің «мифопоэтикалық өзегінің» тарихи тұрақтылығы деп атайды: форма трансформацияланса да, мазмұн – интеграциялық мифопоэтикалық функция – тіршілік қуатын жоғалтпайды.

Беташардың тарихи тамырларын ашу үшін Фиельструптың XX ғасыр басындағы қырғыздардың ғұрыптық өміріне арналған зерттеуі аса маңызды [103, б.45-190]: зерттеуші бет ачар рәсімін бастапқы орындалу контекстінде – қалыптасқан дәстүрлі тіршілік иерархиясында – нақты сипаттай отырып, жанрдың архаикалық мифопоэтикалық мазмұнын «тірі» ғұрыптық практика арқылы ашады. Осы архаикалық материалмен беташарды типологиялық тұрғыдан салыстырса, бір маңызды тұжырым айқындалады: жаңа рулық кеңістікке интеграция ғұрпының мифопоэтикалық логикасы – «жарыққа

шығу», от рухымен байланыс, жаңа тізбекке қосылу – ХХ ғасыр басында да, одан бұрынғы дәуірлерде де бірдей мифопоэтикалық мазмұнды жүзеге асырған. Жданконың тарихи-этнографиялық тұжырымдамасы [99, б.156-245] бұл тұрақтылықтың себебін ашады: интеграциялық ғұрыптың мифопоэтикалық логикасы – жалпыадамзаттық инициациялық архетиппен байланысты болғандықтан – тарихи өзгерістерге қарамастан өзінің рухани қажеттілігін сақтайды.

Осылайша, беташардың поэтикалық моделі мен әлеуметтік-функционалдық сипатын жан-жақты – мифопоэтикалық, формулалық, стилистикалық, композициялық, салыстырмалы типологиялық тұрғыдан – зерттеу нәтижесінде мынадай іргелі тұжырым айқындалады. Беташар – ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы бойынша интеграциялық фазаның поэтикалық моделі ретінде – бүкіл ғұрыптық циклдің мифопоэтикалық аяқталуын жүзеге асырады: тойбастар ашқан ғұрыптық кеңістікті жабады, сыңсу орнатқан символдық ажырасуды символдық бірігумен аяқтайды, жар-жар орнатқан рулықаралық диалогты жаңа рулық космосқа ресми интеграциямен тиянақтайды [5]. Жыраудың медиатор рөлі, формулалардың инициациялық семантикасы, жарық мифопоэтикасы, от рәсімімен байланыс – осының барлығы бір мақсатқа бағынады: жас келінді лиминальды «жоқ жерден» жаңа мифологиялық реалдылыққа алып өту [120]. Беташар – тек қазақ дала өркениетінің мифопоэтикалық байлығының ғана куәсі емес; ол жалпыадамзаттық инициациялық архетиптің – «өлім мен қайта туу», «ескі мәртебеден жаңа мәртебеге өту», «бөтеннің өзіне айналуы» – ең тікелей, ең поэтикалық тұрғыдан байытылған тұжырымдарының бірі [121].

Үшінші тарау бойынша тұжырым

Осы тараудың барысында жүргізілген кешенді поэтикалық зерттеу – тойбастар, сыңсу, жар-жар және беташар жанрларын формулалық жүйе, ырғақтық-метрикалық жүйе, стилистикалық жүйе, композициялық жүйе және мифопоэтикалық мазмұн тұрғысынан жан-жақты қарастыра отырып – бірнеше іргелі ғылыми тұжырымға әкеледі. Бұл тұжырымдар тек осы тараудың ғылыми нәтижелері ғана емес, олар Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының поэтикалық жүйесі туралы жалпы ғылыми пайымдауға да маңызды үлес қосады.

Бірінші тұжырым – ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясының поэтикалық тұрғыдан расталуы туралы. Осы тараудың төрт параграфы ван Геннептің «pre-liminal – liminal – post-liminal» схемасының тойбастар, сыңсу, жар-жар және беташар жанрларының поэтикалық жүйесінде нақты, өлшенетін түрде тұжырымдалатынын дәлелдеді. Бұл расталу – тек теориялық тұрғыдан ғана емес, ол нақты поэтикалық деңгейде жүзеге асады: тойбастардың «ашатын» ырғақтық-интонациялық жүйесі, сыңсудың «сөнетін» жылаулы ырғағы, жар-жардың «жарысқа ұқсас» диалогтық кезектесу принципі, беташардың «жариялаушы» салтанатты интонациясы – бұл ырғақтық-

интонациялық айырмашылықтар ван Геннептің теориялық кезеңдерінің дыбыстық-уақыттық тұжырымдары болып табылады [5]. Осы ырғақтық-интонациялық жүйенің мифопоэтикалық мазмұнмен органикалық байланысы – үйлену фольклорының поэтикалық жүйесінің терең мифологиялық тамырын, оның жай ғана эстетикалық форма ғана емес, мифопоэтикалық мазмұнның тікелей поэтикалық тұжырымы екенін дәлелдейді.

Екінші тұжырым – поэтикалық модельдердің жүйелік тұтастығы туралы. Осы тараудың төрт жанры – тойбастар, сыңсу, жар-жар, беташар – жеке-дара тіршілік ететін, бір-бірінен тәуелсіз поэтикалық феномендер ғана емес. Олар бір ортақ мифопоэтикалық циклдің – «символдық өлім мен қайта туу» архетипінің – кезең-кезеңмен жүзеге асырылуының жүйелік тұтастығын қалыптастырады. Тойбастардың болашақтың рухани картасын жасауы беташарда нақты орнатылады; сыңсудың «сыртқы шеңберден ішкіге қарай қоштасу» логикасы беташардың «сыртқы шеңберден ішкіге кіру» логикасымен симметриялы; жар-жардың лиминальды диалогтық тілдесуі беташардың интеграциялық таныстыруының рухани алғышарты болып табылады. Осы жүйелік тұтастық – бүкіл ғұрыптық циклдің мифопоэтикалық архитектурасын, оның ішкі поэтикалық логикасын анықтайды. Мелетинскийдің тұжырымдамасы бойынша, ғұрыптық поэзия жанрлары жеке-дара тіршілік ете алмайды – олар бір ортақ мифологиялық жүйенің жанрлық «бөлімдері» ретінде ғана толық мифопоэтикалық мәнге ие болады [3].

Үшінші тұжырым – формулалық жүйенің мифопоэтикалық функциясы туралы. Осы тараудың төрт параграфының барлығында формулалық жүйенің тек поэтикалық безендіру ғана емес, мифопоэтикалық мазмұнның тікелей поэтикалық тұжырымы екені дәлелденді. Тойбастардың космогониялық кіріспе формулалары ғарыштық кеңістікті ашады; сыңсудың қоштасу формулалары рухани байланысты ресми үзеді; жар-жардың рефрен формуласы лиминальды кеңістікті рухани тұрғыдан сақтайды; беташардың «ашу» формулалары символдық туудың актісін жүзеге асырады. Осы формулалардың Орталық Азия халықтарының барлығында ортақ мифопоэтикалық семантикамен сақталуы – жалпытүркілік поэтикалық жүйенің тереңдігін, Паррий мен Лордтың ауызша поэтика теориясының Орталық Азия материалында да расталатынын дәлелдейді [7]. Формула – тек тілдік бірлік ғана емес, ол Топоровтың айтуынша «мифологиялық уақыттың» тілдік ізі, мифологиялық реалдылықты жандыратын сакральды тіл бірлігі [2].

Төртінші тұжырым – стилистикалық жүйелердің мифопоэтикалық дифференциациясы туралы. Тараудың талдауы төрт жанрдың стилистикалық жүйелерінің мифопоэтикалық тұрғыдан принципті тұрғыдан өзгеше екенін дәлелдеді. Тойбастардың ғарыштық параллелизмі мен градациялық батасы – «pre-liminal» кезеңнің ғарыштық контекстке орналастыру функциясын тұжырымдайды. Сыңсудың лирикалық монологы, градациялық қоштасуы, табиғат параллелизмі мен эпифорасы – сепарация актісінің, «символдық өлімнің» мифопоэтикалық семантикасын тұжырымдайды. Жар-жардың

диалогтық параллелизмі, антифонды жауабы, лиминальды метафорасы мен жарысу риторикасы – лиминальды кеңістіктің «антиструктуралық» сипатын, екі рулық космостың рухани тілдесуін тұжырымдайды. Беташардың жариялау риторикасы, дидактикалық нұсқаулары, мадақ пен сатирасы, жарық семантикасы – интеграциялық актінің, «символдық қайта туудың» мифопоэтикалық семантикасын тұжырымдайды. Осы стилистикалық дифференциация – тек эстетикалық таңдау ғана емес, ол мифопоэтикалық мазмұнның стилистикалық тілде тікелей тұжырымдалуы, ван Геннептің теориялық кезеңдерінің стилистикалық поэтикада жүзеге асырылуы.

Бесінші тұжырым – медиатор бейнесінің поэтикалық модельдегі орталық рөлі туралы. Осы тараудың барлық параграфтарында медиатор-жыраудың рөлі – орындаушы ғана емес, мифопоэтикалық мазмұнның жүзеге асырушысы – ерекше маңызды болып шықты. Тойбастарда жырау ғарыштық кеңістікті ашады; сыңсуда орындаушы – қыздың өзі немесе оның атынан айтушы – символдық өлімді жариялайды; жар-жарда екі жақтың орындаушылары лиминальды тілдесуді жүзеге асырады; беташарда жырау символдық қайта туды жариялайды. Медиатор бейнесінің поэтикалық модельдегі орталық рөлі – 2.6-параграфта талданған медиатор эволюциясымен тікелей байланысты: бақсыдан жырауға дейінгі трансформация медиатордың мифопоэтикалық функциясын жоймай, оны жаңа поэтикалық формада жалғастырды. Элиаденің тұжырымдамасы бойынша, медиатор – шамандық практиканың ең архаикалық, ең өміршең элементі: ол кез келген тарихи кезеңде де, кез келген мәдени формада да өзінің іргелі функциясын сақтайды [40].

Алтыншы тұжырым – поэтикалық модельдердің жалпытүркілік тұтастығы мен ұлттық ерекшеліктерінің бірлігі туралы. Осы тараудың барлық параграфтарының соңындағы салыстырмалы талдаулар бір жалпы тұжырымды растады: тойбастар, сыңсу, жар-жар, беташардың поэтикалық модельдері – жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйенің қазақ мәдени-географиялық ортасына бейімделген нұсқалары. Бұл нұсқалардың ерекшеліктері – далалық образдардың молдығы, «Үркерден қашқан жұлдыздай» типіндегі аспандық параллелизм формулаларының жүйелілігі, медиатор-жыраудың ерекше орталық рөлі, жарық семантикасының Тәңірілік космогониямен ерекше тікелей байланысы – дала мәдениетінің, қазақ мифологиялық дүниетанымының ерекше поэтикалық тілінің, оның жалпытүркілік жүйемен байланысы мен өзіндік мәдени бейнесінің куәсі. Осы ортақтық пен ерекшеліктің бірлігі – Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының поэтикалық жүйесінің тұтас сипаттамасын, оның мифопоэтикалық тереңдігін және мәдени байлығын ашады.

Осы алты тұжырымның бірлігінде – тараудың негізгі ғылыми нәтижесі айқындалады: тойбастар, сыңсу, жар-жар және беташар – жеке-дара жанрлар ғана емес, олар бір ортақ мифопоэтикалық жүйенің – «символдық өлім мен қайта туу» архетипінің – кезең-кезеңмен, жанр-жанрмен поэтикалық тілде жүзеге асырылуының тұтас жүйесі. Бұл жүйенің поэтикалық тұтастығы –

формулалық, ырғақтық, стилистикалық, композициялық деңгейлерде – Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының жай ғана «дәстүрлі өнер» ғана емес, мифопоэтикалық тереңдігі бар, рухани маңызы зор, ғасырлар бойы өзінің мифологиялық мазмұнын сақтаған рухани мұра екенін айқын дәлелдейді.

ҚОРЫТЫНДЫ

Осы диссертациялық зерттеу – «Үйлену ғұрпы фольклорының салыстырмалы поэтикасы» (Орталық Азия түріктері материалы негізінде) – үш тараудың барысында жүргізілген кешенді мифопоэтикалық, салыстырмалы-тарихи және поэтикалық талдаудың нәтижесінде бірнеше іргелі ғылыми тұжырымға әкеледі. Бұл тұжырымдар диссертацияның алдына қойған мақсаты мен міндеттерін орындауының куәсі болып табылады: қазақ және жалпы түркі үйлену салт-жырларының мифопоэтикалық тамырын анықтап, оларды көне түркі дәуірінің мифологиялық дүниетанымымен байланыстыру; бес халықтың үйлену фольклорының салыстырмалы поэтикасын жанрлық, формулалық, образдық және медиаторлық тұрғыдан зерттеу; тойбастар, сыңсу, жар-жар және беташар жанрларының поэтикалық модельдерін ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы аясында кешенді ашу.

Бірінші тарауда жүргізілген зерттеу – көне түркі дәуіріндегі үйлену ғұрпы фольклорының мифопоэтикалық негіздерін ашып – бірнеше іргелі тұжырымға әкелді.

Тәңірілік космогония – Көк Тәңірі мен Жер Ананың қасиетті қосылуы архетипі – қазақ және жалпы түркі үйлену фольклорының ең терең, ең архаикалық мифопоэтикалық негізі болып табылатыны дәлелденді. Орхон-Енисей жазбаларының «Үзе көк тәңрі асра йағыз йер қылынтукда» формуласынан бастап, қазіргі жар-жар жырларындағы ғарыштық образдарға дейін осы іргелі архетип өзінің мифопоэтикалық мәнін сақтайтыны айқындалды. Бұл жалғасымның мифопоэтикалық дәлелі – тек тарихи немесе этнографиялық деректерде ғана емес, жырлардың тілдік формулаларында, образдар жүйесінде, ғұрыптық іс-әрекеттердің мифологиялық логикасында жатыр.

Рулық космос пен экзогамияның мифологиялық жүйесі, қыздың туған руы үшін «символдық өлімі» мен жаңа ру үшін «қайта туылуы», мифопоэтикалық символдар жүйесі – шымылдық, отау, босаға, от, су, Өмір ағашы – және тотемдік образдар – Көк бөрі, жылқы, қаз, аққу, ағаш – осы элементтердің барлығы жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйенің іргелі, өміршең элементтері екені дәлелденді. Поэтикалық формулалардың – «Есіктің алды», «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Қара суды жағалай қаз барады» – архаикалық семантикасы ғасырлар бойы өзгертілмей сақталғаны, олардың «мифологиялық уақыттың» тілдік іздері екені анықталды.

Орта ғасырлардағы типологиялық және поэтикалық зерттеу «Диван лұғат ат-түрк», «Құтадғу білік» және «Қорқыт ата кітабы» жазба ескерткіштерінің үйлену фольклорының мифопоэтикалық жүйесімен органикалық байланысын ашты. Жыраулық дәстүрдің медиатор рөлі, суфизм мен архаикалық дәстүрдің синтезі, оғуз пен қыпшақ дәстүрлерінің типологиялық салыстырмасы – орта ғасырлар архаикалық мифопоэтиканың «ыдырау» кезеңі емес, керісінше оның жаңа тарихи жағдайларға бейімделіп,

тереңдеп, байып, жаңа мәдени формаларда жаңаша жаңғырған дәуір екенін дәлелдеді.

Екінші тарауда жүргізілген кешенді салыстырмалы поэтикалық зерттеу – қазақ, қырғыз, өзбек, түрікмен және қарақалпақ халықтарының үйлену фольклорын жанрлық жүйе, поэтикалық формулалар, мифопоэтикалық образдар, медиатор бейнесі, исламдық синтез және қазіргі жағдай тұрғысынан жан-жақты қарастыра отырып – Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорының салыстырмалы поэтикасы туралы бірнеше іргелі тұжырымға әкелді.

Бес халықтың үйлену фольклорының жанрлық жүйесінде іргелі функционалдық ортақтық барлығы дәлелденді: барлық бес халықта ван Геннептің схемасының үш кезеңіне сәйкес үш жанрлық топ – бөліну жырлары, диалогтық жырлар, инициация жырлары – жалпытүркілік мифопоэтикалық жүйемен байланысты сақталған. Бөліну жырларының – сыңсу, кошок, йиғи, ағы, сыңсыу – типологиялық салыстырмасы олардың барлығында «символдық өлім» архетипі орталық мифопоэтикалық тақырып екенін анықтады. Диалогтық жырлардың – жар-жар, уог-уог, јаг-јаг, кыз узатуу жыры, той жыры – салыстырмасы рулық алмасудың поэтикалық механизмдерін ашты. Инициация жырларының – беташар, бет ачар, гелин салама, никох лапары, бет ашу – салыстырмасы «қайта туу» архетипінің жанрлық тұжырымдарын айқындады.

Поэтикалық формулалардың мифопоэтикалық тұрақтылығы дәлелденді: «жат жұртқа кетемін» типіндегі бөліну формулалары, тотемдік паралелизм формулалары, жарық пен қараңғы антитезасы, от пен ошақ формулалары – бес халықтың тілінде өзіндік нұсқаларда, бірақ ортақ мифопоэтикалық семантикамен кездесетіні анықталды. Медиатор бейнесінің бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейінгі эволюциясы мифопоэтикалық функцияның тарихи тұрақтылығын дәлелдеді: медиатордың жүзеге асыру тәсілі өзгерді, бірақ оның іргелі функциясы – ғұрыптық кеңістікті ашу, сакральды сөздің иесі болу, екі рулық космостың рухани байланысын орнату – ешқандай тарихи кезеңде жоғалмады. Ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезі тек механикалық қосылу ғана емес, органикалық мәдени процесс екені анықталды: атаулық ауыстыру, функционалдық синхрондау, поэтикалық тілдің ауыстырылуы, образдық синкретизм – осы механизмдер арқылы архаикалық мифопоэтикалық мазмұн исламдық тілде жасырынып сақталды.

Үшінші тарауда жүргізілген кешенді поэтикалық зерттеу – тойбастар, сыңсу, жар-жар және беташар жанрларының поэтикалық модельдерін формулалық жүйе, ырғақтық-метрикалық жүйе, стилистикалық жүйе, композициялық жүйе тұрғысынан ван Геннептің теориясымен байланыстыра жан-жақты зерттей отырып – бірнеше іргелі тұжырымға әкелді.

Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясының поэтикалық тұрғыдан расталуы – зерттеудің ең маңызды ғылыми нәтижелерінің бірі. Тойбастардың «pre-liminal» инициациялық функциясы, сыңсудың сепарация актісі, жар-жардың лиминальды фазасы, беташардың интеграциялық фазасы – барлығы

да нақты поэтикалық деңгейде: формулалық, ырғақтық, стилистикалық, композициялық жүйелерде өлшенетін түрде тұжырымдалатыны дәлелденді. Тойбастардың ғарыштық параллелизмі мен градациялық батасы, сыңсудың лирикалық монологы мен градациялық қоштасуы, жар-жардың диалогтық параллелизмі мен лиминальды метафорасы, беташардың жариялау риторикасы мен жарық семантикасы – бұл стилистикалық жүйелердің мифопоэтикалық дифференциациясы ван Геннептің теориялық кезеңдерінің стилистикалық поэтикада тікелей тұжырымдалуы болып табылады.

Төрт жанрдың поэтикалық жүйелік тұтастығы – тойбастардың тойды болашаққа бағдарлауы мен беташардың сол болашақты нақты орнатуының мифопоэтикалық симметриясы; сыңсудың «сыртқы шеңберден ішкіге қарай қоштасуы» мен беташардың «сыртқы шеңберден ішкіге кіруінің» мифопоэтикалық айналы логикасы – бүкіл ғұрыптық циклдің іргелі мифопоэтикалық архитектоникасын ашты. Паррий мен Лордтың ауызша поэтика теориясының Орталық Азия материалында да расталуы – жанрлардың формулалық жүйелерінің кешенді талдауы арқылы дәлелденді.

Кіріспеде ұсынылған зерттеу гипотезасы – Орталық Азия түркі тілдес халықтарының үйлену ғұрпы фольклорының ортақтығы тек этнографиялық сабақтастықпен емес, жанрлардың поэтикалық макроқұрылымдары мен композициялық модельдерінің типологиялық инварианттылығымен айқындалады деген болжам – зерттеудің барысында толық расталды.

Гипотезаның бірінші тезисі – фольклорлық мәтіндер жай ғана ғұрыптық сүйемелдеу емес, архаикалық мотивтер мен тұрақты формулалардың дәстүрлі силлабикалық өлеңдегі трансформациясын жүзеге асыратын негізгі поэтикалық механизм болып табылады – нақты мәтіндік дәлелдермен расталды. «Есіктің алды» формуласының 5 нұсқасы, «Үркерден» формуласының 4 нұсқасы, «Бісміллә» формуласының 5 нұсқасы – барлығы тұрақты «каркас» элемент пен өзгермелі «толтырушы» элементтің органикалық бірлігін, яғни Паррий-Лорд теориясының осы мәтіндерде тікелей жұмыс істейтінін дәлелдейді.

Гипотезаның екінші тезисі – «босаға», «ошақ», «ақ жол», «қара су» сияқты кеңістіктік-заттық символдар жалаң тұрмыстық деталь болудан қалып, лиминальдық шекараны айшықтайтын лингвопоэтикалық метафораларға айналады деген болжам – Ю.М. Лотман мен В.Н. Топоровтың семиотикалық-мифопоэтикалық теориялары арқылы нақты мәтіндерде дәлелденді. «Есіктің алды қара жер» формуласы тұрмыстық сипаттама емес – «символдық өлімнің» тікелей тілдік тұжырымы; «Қара суды жағалай қаз барады» – лиминальды кеңістіктің поэтикалық картасы; беташардағы жарық семантикасы – «символдық қайта тудың» нақты лингвопоэтикалық маркері.

Гипотезаның үшінші тезисі – әр халықтың ұлттық поэтикалық ерекшелігі осы ортақ механизм ішінде қалыптасады деген болжам да расталды. «Малға сату» мотивінің қазақта тікелей, өзбекте жанама метафора арқылы, қарақалпақта нақты деректермен тұжырымдалуы; «Үркерден» формуласының «қашқан / шыққан / аққан / үркермен шыққан» нұсқаларының

семантикалық айырмашылығы; «Бісімлә» кіріспесінің Сырғелі, Адай, Тоқтар-Ата нұсқалары – бәрі де ортақ инвариантты модельдің ішіндегі ұлттық және аймақтық вариацияның нақты поэтикалық дәлелі.

Кіріспеде атап өтілгендей, бұрынғы зерттеулер «не айтылды және қандай ғұрып көрініс тапты?» деген сұрақтарға жауап берді. Осы диссертация «ол ғұрып өлең мәтінінде қалай эстетизацияланды, қандай лингвопоэтикалық және метрикалық матрица арқылы заңдастырылды?» деген іргелі филологиялық мәселені шешті. Бұл айырмашылықтың нақты ғылыми мазмұны үш деңгейде айқындалады.

Біріншіден, П.Г. Богатыревтің теориясы негізінде ғұрыптық іс-әрекеттердің – жылаудың, бетті жабудың, отауды тігудің – бастапқы прагматикалық мақсатынан ажырап, өлең мәтінінде эстетикалық функцияға және тұрақты дидактикалық метафораларға айналу механизмі нақты мәтіндермен дәлелденді. Сыңсудағы «Бй-ый, ый-ый» белгісі – жылаудың дыбыстық жазбасы – орындалу техникасының поэтикалық формаға органикалық сіңуінің ең нақты мысалы; беташардағы «бетті ашу» актісі – тек физикалық ишарат емес, нақты мифопоэтикалық маркер.

Екіншіден, Ю.М. Лотман мен В.Н. Топоровтың мифопоэтикалық топография және семиотика ілімдері арқылы «босаға», «ошақ», «ақ жол», «сәукеле», «ақ жаулық» сияқты заттар мен кеңістіктік бейнелердің тұрмыстық бұйым емес, лиминальдық шекараны айшықтайтын сакралды семиотикалық маркерлер екені фольклорлық мәтіндер негізінде алғаш рет жүйелі дәлелденді.

Үшіншіден, Р. Якобсонның синтаксистік параллелизмі және З. Ахметов негіздеген дәстүрлі силлабикалық метрика арқылы салт-жырлардағы семантикалық ұқсастықтардың өлең мәтінінде қалай сақталатыны мен трансформацияланатыны лингвопоэтикалық деңгейде жан-жақты негізделді: 7-8 буынды архаикалық жүйе (сыңсу, жар-жар) мен 11 буынды «медиатор» жүйесі (тойбастар) арасындағы функционалдық айырмашылық мифопоэтикалық тұрғыдан тұжырымдалды.

Зерттеудің жалпы ғылыми маңызы бірнеше деңгейде айқындалады. Жалпытүркілік фольклортану деңгейінде: бес халықтың үйлену ғұрпы фольклорының ортақ поэтикалық матрицасы – «Ақ отауым тіккен жер майдан болсын» формуласының бесеуінде де сөзбе-сөз дерлік сақталуы, «Үркерден» тотемдік образының жалпытүркілік параллельдер жүйесі, Фатима мотивінің синкреттік функциялары – алғаш рет нақты мәтіндік дәлелдермен ашылды.

Ауызша поэтика теориясы деңгейінде: Паррий-Лорд теориясының үйлену ғұрпы фольклорына қолданылуы қазақ, қырғыз, өзбек мәтіндері негізінде эмпирикалық тексерілді және расталды. 36 сыңсу мәтіліндегі «Есіктің алды» формуласының 5 нұсқасы – тұрақты элемент пен өзгермелі элементтің механизмін – осы теорияның Орталық Азия материалындағы ең нақты мәтіндік дәлелі болып табылады.

Тарихи-салыстырмалы поэтика деңгейінде: мифопоэтикалық кодтың Орхон жазбаларынан ХХІ ғасырдағы цифрлық трансформацияға дейінгі үзіліссіз жалғасуының – «тас қабат», «икемді қабат», «жоғалатын қабат»

моделі арқылы – нақты мәтіндік дәлелдері ашылды. Жар-жар №4 мәтілінің №5 архаикалық нұсқасымен салыстырмасы кеңестік «демифологизацияның» нақты поэтикалық механизмін – «форманы сақтай отырып мазмұнды өзгерту» стратегиясын – алғаш рет мәтіндік деңгейде дәлелдеді.

Лингвопоэтика деңгейінде: семиотикалық кеңістік пен мифопоэтикалық топографияның нақты мәтіндік тұжырымдалуы – «босаға» мен «есіктің алды» шекаралық кеңістіктің, «қара су» мен «Үркер» лиминальды кеңістіктің поэтикалық маркерлері ретінде – жүйелі дәлелденді. Осы нәтиже тек фольклортану үшін ғана емес, жалпы лингвомәдениеттану мен семиотика үшін де маңызды теориялық үлес болып табылады.

Осы диссертациялық зерттеу бірқатар перспективалық ғылыми бағыттарды ашады. Ең алдымен, үйлену фольклорының ырғақтық-метрикалық жүйесінің бес халықта жүйелі салыстырмалы зерттеуі – нақты сандық деректерге сүйенген – болашақ зерттеулердің маңызды бағыты болып табылады. Екіншіден, цифрлық трансформацияның мифопоэтикалық мазмұнға тигізетін ықпалын – YouTube, TikTok, Instagram платформаларындағы үйлену фольклорының нұсқаларын – зерттейтін психологиялық-фольклортанулық зерттеулер аса қажет. Үшіншіден, жаңа буынның үйлену фольклорымен байланысының сипатын – саналы және санасыз деңгейлерде – зерттейтін эмпирикалық зерттеулер болашақтың маңызды ғылыми міндеті. Төртіншіден, Орталық Азия халықтарының үйлену фольклорын жалпытүркілік контексте – Анатолия түріктерімен, Азербайжанмен, Татарстанмен, Якутиямен – кеңейтілген салыстырмалы тұрғыдан зерттеу кейінгі іргелі зерттеулердің перспективалық бағыты болып табылады.

Орталық Азия түркі халықтарының үйлену ғұрпы фольклоры – тарихи тереңдігі, мифопоэтикалық байлығы және мәдени өміршеңдігі жағынан адамзат мәдениетінің ең бағалы рухани мұраларының бірі. Сыңсу айтылған сәтте, жар-жар жырланған сәтте, тойбастар өткізілген сәтте, беташар орындалған сәтте – ғасырлар бойы үзілмеген рухани жалғасым жаңғырады, архаикалық мифологиялық реалдылық бүгінгі тіршілік кеңістігінде қайта туады, Тәңірі мен Жер-Ананың мәңгілік қасиетті қосылуы жаңа жұптың некесінде жаңа тіршілік табады. Бұл жаңғыру – тек мәдени консерватизм немесе дәстүрге берілгендік ғана емес, ол архаикалық мифопоэтикалық жүйенің адамның іргелі экзистенциалдық қажеттіліктерін – рухани өту қажеттілігін, рулық байланыс қажеттілігін, ғарыштық тәртіппен үйлесім қажеттілігін – кез келген тарихи кезеңде де қанағаттандыра алатынының, сондықтан өзінің рухани маңызын ешқашан жоғалтпайтынының айқын куәсі.

Осы куәлікті ғылыми тұрғыдан тану, зерттеу, жүйелеу және болашақ ұрпаққа жеткізу – отандық фольклортану, мифология, мәдениеттану және салыстырмалы әдебиеттану ғылымдарының ең маңызды міндеттерінің бірі болып қала береді. Орталық Азия халықтарының рухани мәдениетінің тарихи тұтастығы, олардың ортақ мифопоэтикалық тамыры және өзіндік мәдени бейнесі – осы диссертациялық зерттеуде ашылғандай – тек өткеннің мұрасы

ғана емес, ол бүгінгі мәдени бірегейліктің іргетасы және болашақ рухани дамудың қайнар бұлағы болып табылады.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

- 1 Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского; Ин-т литературы Акад. наук СССР. – Л. : Гослитиздат, 540. –648 с.Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. – Москва: Прогресс, 525. – 624 с.
- 1 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – Москва: Наука, 576. – 407 с.
- 2 Фрейденоберг О. М. Миф и литература древности. – Москва: Наука, 578. – 605 с.
- 3 Ван Геннеп А. Обряды перехода. – Москва: Восточная литература, 1100. – 58 с. (Түпнұсқа: 502)
- 4 Тёрнер В. Символ и ритуал / Пер. с англ. – М.: Наука, 583. – 277 с.
- 5 Лорд А. Б. Сказитель. – Москва: Восточная литература, 524. – 368 с. (Түпнұсқа: 560)
- 6 Юнг К. Г. Архетип и символ. – Москва: Ренессанс, 513. – 304 с.
- 7 Элиаде М. Священное и мирское. – Москва: МГУ, 524. – 74 с.
- 8 Касимова З. Свадебно-обрядовый фольклор тюркоязычных народов. Түркология, № 3, 1116. 71-78 сс.
- 9 Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 571. – 544 с.
- 10 Лотман, Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1100. – 704 с.
- 11 Якобсон Р. Работы по поэтике / Пер. с англ. и фр. – М.: Прогресс, 587. – 464 с.
- 12 Ахметов З. Өлең сөздің теориясы: оқу құралы. – Алматы: Мектеп, 573. – 25 б.
- 13 Бабалар сөзі: Жүзтомдық. – Астана: «Фолиант», 115. Т. 11: Ғұрыптық фольклор. – 432 бет.
- 14 Каада-салттар. Ак баталар / А. Акматалиевдин жалпы ред. астында; Баш сөзүн жазгандар Н. Ыйсаева, М. Өмүрбай уулу; Түзгөндөр: А. Акматалиев, К. Кырбашев, М. Өмүрбай уулу, Ө. Шаршеналиев. Кырг. Улут. И. А. ж.б. – Б.: «Шам», 1103. – 400 б. – («Эл адабияты»). ISBN 2267-3-53-1
- 15 Мурзакметов А. Кыргыз ырым-жырымдары. – 117.
- 16 Бекболотов А. Фольклордук жана диалектологиялык экспедициянын материалдары. II т. – Б., 113. – 480 с.
- 17 Қарақалпақ фольклоры. – Нөкіс, 1977. – 527 б.
- 18 Алавия М. Ўзбек халқ маросим кўшиқлари. – Тошкент: Фан, 574. – 213 б.
- 19 Карпов Г. Творчество народов Туркменистана [Текст] / Сост., пер. и прим. Г. И. Карпова, Н. Ф. Лебедева. – Москва: Гослитиздат, 536.
- 20 Арғынбаев Х.А. Қазақ халқындағы семья мен неке: тарихи-этнографиялық шолу. – Алматы: Ғылым, 573. – 328 б.
- 21 Байбурин, А. К. К истолкованию нескольких случаев ритуальной завершенности/незавершенности // Структура текста-81. М.: Наука, 581. С. 71-

22 Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре. – Санкт-Петербург: Наука, 523. – 237 с.

23 Чистов, К. В. Фольклор. Текст. Традиция / К. В. Чистов. – М.: ОГИ, 1105. – 272 с.

24 Кляшторный, С. Г. Древнетюркские надписи как исторический источник. – Москва: Наука, 564. – 224 с.

25 Казахское стихосложение: проблемы развития стиха в дореволюционной и современной поэзии / З. А. Ахметов ; под общ. ред. М. С. Сильченко. – Алма-Ата: Наука, 564. – 460 с.

26 Уахатов, Б. Қазақтың тұрмыс-салт жырларының типологиясы. – Алматы: Ғылым, 583. – 256 б.

27 Байтұрсынов, А. Әдебиет танытқыш. – Алматы: Ана тілі, 513. – 384 б.

28 Әуезов, М. Қазақ халқының эпосы мен фольклоры. – Алматы: Ғылым, 585. – 304 б.

29 Қасқабасов, С. Қазақтың халық прозасы. – Алматы: Ғылым, 584. – 272 б.

30 Матыжанов К. Қазақтың отбасылық ғұрып фольклоры. – Алматы: Арыс, 1107. – 374 б.

31 Наурзбаева З. Вечное небо казахов: мифология и мировоззрение. – Алматы: Атамұра, 525. – 224 с.

32 Давлетшина, Л. Х. Древнетюркская мифология и ее отражение в тюркских литературах. – Казань: Татарское книжное издательство, 1103. – 35 с.

33 Эмер Ю. А. Когнитивное моделирование фольклорного жанра. – Томск: Изд-во Томского университета, 1111. – 58 с.

34 Марғұлан, Ә.Х. Ежелгі жыр, аңыздар. – Алматы: Жазушы, 585. – 368 б.

35 Леви-Стросс К. Структурная антропология. – Москва: Наука, 583. – 536 с.

36 Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Текст] / М. Элиаде; пер. с фр. Е. В. Морозовой, Е. Д. Мурашкинцевой. – М.: Ладомир, 1100. – 47 с. – (Избранные сочинения).

37 Леви-Стросс, К. Элементарные структуры родства [Текст] / К. Леви-Стросс; пер. с фр. – Paris : Presses Universitaires de France, 542. – 522 с. (или: 2-е изд. 567).

38 Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. – Москва: София, 528. – 480 с.

39 Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – Москва: Наука, 562. – 336 с.

40 Жирмунский, В. М. Тюркский героический эпос. – Ленинград: Наука, 574. – 452 с.

41 Қашқари, М. Түрік сөздігі (Диуани лұғат ат-түрк). 3 томдық. – Алматы: Хант, 527-528.

- 42 Hatto, A. T. The Manas of Wilhelm Radloff. – Wiesbaden: Harrassowitz, 511. – 55 p.
- 43 Chadwick, N. K. Oral Epics of Central Asia. – Cambridge: Cambridge University Press, 560. – 35 p.
- 44 Радлов, В. В. Из Сибири: страницы дневника. – Москва: Наука, 582. – 742 с.
- 45 Barthold, W. W. Turkestan Down to the Mongol Invasion. – London: Luzac & Co., 528. – 488 p.
- 46 Келімбетов Н. Ежелгі дәуір әдебиеті. – Алматы: Ана тілі, 513. – 264 бет.
- 47 Қасқабасов С. Алтын жылға: Зерттеулер мен мақалалар жинағы– Астана: Фолиант, 1111. – 568 б.
- 48 Баласағұн Ж. Құтадғу білік. – Алматы: Жазушы, 586. – 616 б. (Түпнұсқа: 362-370 жж.)
- 49 Қорқыт ата кітабы. – Алматы: Жазушы, 586. – 168 б.
- 50 Яссауи А. Диуани хикмет. – Алматы: Ер-Дәулет, 1104. – 256 б. (XII ғасыр)
- 51 Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – Москва: Наука, 562. – 168 с.
- 52 Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: ЛГУ, 546. – 340 с.
- 53 Саримсоқов Б. Маросим фольклори / Ўзбек фольклори очерклари. 1-том. – Тошкент: Фан, 588. – Б. 54–57
- 54 Кайыпов С. Wedding songs of Pamir Kyrgyz: ÖLÖŃ and DÜRÖ (from the experience of ethno-folkloristic analysis) // Kutbilim Journal. – 1123. – DOI: 3.58642/kutbilim.133038.
- 55 Ыбыраев, Ш. Қазақтың ғұрыптық фольклоры. – Алматы: Ғылым, 527. – 240 б.
- 56 Абылқасымов Б. Телқоңыр (Қазақтың көне наным-сенімдеріне қатысты ғұрыптық фольклоры). – Алматы, 523.
- 57 Бердібаев Р. Фольклор және қазіргі қазақ әдебиеті : монография / Р. Бердібаев. – Алматы : Арда, 1111. – 480 б. – ISBN 2265-778-64-7.
- 58 Кисляков Н. А. Очерки по истории семьи и брака у народов Средней Азии и Казахстана. Л.: Наука, 1969. – 240 с.
- 61 Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. – М.: Наука, 1987. – 315 с.
- 62 Foley J.M. Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography. – New York: Garland, 1985. – 532 p.
- 63 Reichl K. Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure. – New York: Garland, 1992. – 389 p.
- 64 Hatto A.T. Shamanism and Epic Poetry in Northern Asia. – London: School of Oriental and African Studies, 1970. – 28 p
- 65 Hatto A.T. Shamanism and Epic Poetry in Northern Asia. – London: School of Oriental and African Studies, 1970. – 28 p

- 66 Юнг К.Г., Кереньи К. Введение в сущность мифологии. – М.: АСТ, 1997. – 320 с.
- 67 Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Наука, 1989. – С. 63–88.
- 68 Chadwick N.K., Zhirmunsky V.M. Oral Epics of Central Asia. – Cambridge: Cambridge University Press, 1969. – 351 p.
- 69 Lord A.B. The Singer of Tales. – Cambridge: Harvard University Press, 1960. – 309 p.
- 70 Дүйшеналиев Ж.С., Кайыпов С. Кыргыз тоюнун обрядтык фольклору. – Бишкек: Илим, 1993. – 180 б.
- 71 Мирзаев Т. Узбек тўй фольклори. – Тошкент: Фан, 1978. – 210 б.
- 72 Джикиев А., Аннаклычев Ш. Туркменская свадьба. – Ашхабад: Ылым, 1979. – 168 с.
- 73 Айымбетов Қ. Халық даналығы. – Нөкіс: Қарақалпақстан, 1988. – 288 б.
- 74 Нурмухамедов М.К. Каракалпакская литература. – Нукус: Каракалпакстан, 1980. – 304 с.
- 75 Мардонова Г.О. Тоҷик тўй расм-русумлари поэтикаси. – Душанбе: Дониш, 2007. – 176 б.
- 76 Кокумбаева Б.Д. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1987. – 24 с.
- 77 Турсунов Е.Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алма-Ата: Наука, 1976. – 199 с.
- 78 Жар-жар, сыңсу, беташар / құраст. М.Х. Жармухамедов. – Алматы: Жазушы, 1979. – 140 б.
- 79 Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994. – 239 с.
- 80 Кузбакова Г.Е. Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика: монография. – Астана: Мастер ПО, 2012. – 183 с.
- 81 Жармухамедов М.Х. Казахские свадебные обряды и обрядовый фольклор. – Алма-Ата: Наука, 1979. – 188 с.
- 82 Смирнова Н.С. Казахская народная поэзия. – Алма-Ата: Наука, 1969. – 208 с.
- 83 Аристотель. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1998. – 228 с.
- 84 Арғынбаев Х.А. Қазақ отбасы. – Алматы: Ғылым, 1996. – 288 б.
- 85 Матыжанов К.С., Қасқабасов С.А. Казахский семейный фольклор: монография. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 374 с.
- 86 Казахский фольклор в собрании Г.Н. Потанина / ред. Е.Д. Турсунов. – Алма-Ата: Наука, 1986. – 276 с.
- 87 Сатенова С.К. Қазақ тіліндегі қос сөздер сөздігі. – Алматы: Арыс, 2003. – 320 б.

- 88 Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
- 89 Смирнова Н.С. Казахская народная поэзия. – Алма-Ата: Наука, 1969. – 208 с.
- 90 Турдимов Ш. Ёр-ёр поэтикаси. – Тошкент: Фан, 1989. – 132 б.
- 91 Осмонова С.К. Кыргыз каада-салт поэзиясы. – Бишкек: Мектеп, 1995. – 164 б.
- 92 Кляшторный С.Г. Памятники древнетюркской письменности и этнокультурная история Центральной Азии. – СПб.: Наука, 2006. – 591 с.
- 93 Қазақ музыкасы: Антология. 1-том: Көне музыкалық фольклор. – Алматы: Ғылым, 2002. – 380 б.
- 94 Попова Л.Ф., Стасевич И.В. Традиционный жизненный цикл народов Средней Азии: обряды, обычаи, ритуалы. – М.: Наука, 2010. – 318 с.
- 95 Кочкунов А. Кыргыздардын никелешүү салт-жоролору. – Бишкек: Илим, 2005. – 188 б.
- 96 Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л.: Наука, 1983. – 192 с.
- 97 Қасқабасов С.А. Колыбель искусства. – Алматы: Өнер, 1992. – 272 с.
- 98 Лобачева Н.П. Узбекская свадьба // Семейный быт народов СССР. – М.: Наука, 1990. – С. 236–256.
- 99 Жданко Т.А. Очерки исторической этнографии каракалпаков. – М.; Л.: АН СССР, 1950. – 316 с.
- 100 Есбергенов Х., Атамуратов Т. Традиции и их преобразование в городском быту каракалпаков. – Нукус: Каракалпакстан, 1975. – 232 с.
- 101 Васильева Г.П. Туркмены // Семейный быт народов СССР. – М.: Наука, 1990. – С. 257–295.
- 102 Абдуллаев Р.У. Узбек оғзаки поэзиясинин генезиси. – Тошкент: Фан, 1991. – 212 б.
- 103 Фиельструп Ф.А. Из обрядовой жизни киргизов начала XX века. – М.: Наука, 1961. – 198 с.
- 104 Ахметов З.А. Жыр өлшемдері. – Алматы: Ғылым, 1990. – 186 б.
- 105 Ыбыраев Ш. Қазақ эпосының поэтикасы. – Алматы: Ғылым, 1991. – 220 б.
- 106 Бабижан Б. Меркі өңірінің ән фольклоры. – Алматы: Нұрлы Әлем, 2018. – 100 б.
- 107 Сейткали Е. Казахские народные традиции и обряды. – Алматы: Қазақстан, 1994. – 176 с.
- 108 Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета: этнографические очерки. – Л.: Наука, 1990. – 166 с.
- 109 Абылқасымов Б. Арнау өлеңдер. – Алматы: Жазушы, 1988. – 156 б.
- 110 Оспанова Б. Сыңсу жанрының поэтикасы: оқу құралы. – Алматы: Қазақ университеті, 2010. – 80 б.
- 111 Бекжанова Б.К. Қазақ той фольклорының жанрлық жүйесі: дис. ... филол. ғыл. канд. – Алматы, 2003. – 148 б.

- 112 Хожаниязова Г.М. Свадебные обряды каракалпаков. – Нукус: Каракалпакстан, 1989. – 144 с.
- 113 Имамназарова Ш. Қарақалпақ той фольклоры. – Нөкіс: Билим, 2003. – 156 б.
- 114 Ниязклычев К. Туркмен халк дөредижилиги. – Ашгабат: Ылым, 1982. – 240 б.
- 115 Бекхожина Т.Х. Старинный свадебный цикл казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1979. – 120 с.
- 116 Бердібаев Р. Қазақ эпосы. – Алматы: Мектеп, 1982. – 264 б.
- 117 Нурмагамбетова О.А. Казахский героический эпос «Кобыланды-батыр». – Алма-Ата: Наука, 1988. – 216 с.
- 118 Ыбыраев Ш. Қазақ эпосының поэтикасы. – Алматы: Ғылым, 1991. – 220 б.
- 119 Шайгозова Ж.Н., Музафаров Р.Р., Султанова М.Э. Преемственность и традиции современной семейно-свадебной обрядности некоторых общин Казахстана // Казахи в Евразийском пространстве: история, культура и социокультурные процессы. – Алматы: Институт истории и этнологии, 2019. – С. 120–148.
- 120 Кирабаев С.С. Свадебно-обрядовый фольклор казахов // Казахская литература: история и современность. – Алма-Ата: Наука, 1981. – С. 72–95.
- 121 Жираслан Б. Беташар: мәдени-тарихи зерттеу. – Алматы: Өнер, 2001. – 96 б.

ҚОСЫМША А

ТЕРМИНДЕР СӨЗДІГІ

(Зерттеуде қолданылған негізгі ұғымдар — қазақша / орысша)

Термин (қазақша / орысша)	Қысқаша белгілеу	Анықтама және зерттеудегі қолданысы
Архетип (Archetype)	Архетип	К.Г. Юнг енгізген ұғым. Жалпыадамзаттық коллективтік санасыздықтың тұрақты мазмұны; барлық мәдениеттерде қайталанатын бастапқы образдар мен мотивтер (Ана, Батыр, Өлім мен Қайта туу т.б.). Үйлену жырларындағы «символдық өлім» – архетиптік тәжірибенің поэтикалық тұжырымы.
Беташар / Бет ачар / Гелин салама	Беташар	Үйлену ғұрпы фольклорының интеграциялық фазасын тұжырымдайтын жанр. Жас келіннің жаңа рулық кеңістікке ресми кіруін, адресаттар жүйесімен таныстырылуын, «символдық қайта тууды» жүзеге асырады.
Вариант / Нұсқа	Вариант	Бір формуланың немесе бір мәтіннің аймақтық, хронологиялық немесе жеке орындаушылық өзгерісі. Паррий-Лорд теориясы бойынша нұсқалық жүйе – ауызша поэтиканың тіршілік ету механизмі.
Демифологизация	Демифологизация	Е.М. Мелетинский енгізген ұғым. Мифологиялық мазмұнның бәсеңдеуі, мифтің «жай оқиғаға» айналу процесі. Кеңестік дәуірдегі үйлену жырларының трансформациясы – демифологизацияның нақты мысалы.
Диалогтық принцип	Диалогтық принцип	Жар-жар жанрының ең іргелі поэтикалық принципі: жыр екі топтың – қыз жағы мен жігіт жағының – кезектесіп орындалуынан тұрады. Монологтық принциппен (сынсу) қарсы қойылады.
Формула (Formula)	Формула	М. Паррий анықтамасы бойынша: «белгілі бір метрикалық шарттарда жиі пайдаланылатын, бір ойды білдіретін сөз тобы». Мысалы: «Есіктің алды...», «Үркерден қашқан жұлдыздай», «Бісіміллә деп бастайды». Тұрақты элемент пен өзгермелі элементтің бірлігінен тұрады.
Инициация (Initiation)	Инициация	М. Элиаде тұжырымдамасы бойынша: рухани трансформацияның ғұрыптық актісі, бір болмыстан екінші болмысқа ресми өту. Үйлену ғұрпы — инициациялық ғұрыптың бір түрі: қыз «рулық субъект» мәртебесінен «жас келін» мәртебесіне өтеді.
Интеграция (Integration / Post-liminal)	Интеграция	Ван Геннептің «өту ғұрыптары» схемасының үшінші фазасы. Жаңа мәртебеге ресми кіру, жаңа рулық кеңістікке қабылдану. Беташар жанры осы фазаны тұжырымдайды.
Лиминальды фаза (Liminal phase)	Лиминаль	Ван Геннеп / В. Тернер: «аралық күй» – бұрынғы болмыстан шыққан, жаңа болмысқа кірмеген уақытша кеңістік. «Шек», «босаға» мағынасынан

		(лат. limen). Жар-жар жанры осы фазаны тұжырымдайды.
Медиатор (Mediator)	Медиатор	Ғұрыптық кеңістікті ашатын, екі дүниені байланыстыратын тұлға. Тойбастар жырауы – медиатор. Архаикалық бақсыдан орта ғасырлық жыраудың, жыраудан қазіргі тойшының бейнесіне эволюция жүрді.
Мифопоэтика (Mythopoetics)	Мифопоэтика	В.Н. Топоров енгізген ұғым. Мифологиялық мазмұнның поэтикалық тілде тұжырымдалу жүйесі; поэтикалық мәтіннің мифологиялық жады. Үйлену жырларының «кеңістіктік формулалары» – мифопоэтикалық кеңістіктің поэтикалық картасы.
Монологтық принцип	Монологтық принцип	Сыңсу, кошок, йиғи, ағы жанрларының ең іргелі поэтикалық принципі: жыр тек қыздың немесе оның атынан айтылатын монолог. Лиминальды күйдегі жалғыздықтың поэтикалық тұжырымы.
Параллелизм (Parallelism)	Параллелизм	Р. Якобсон: поэтикалық мәтіндегі ұқсас синтаксистік, семантикалық немесе ырғақтық элементтердің қайталануы. Тотемдік параллелизм – жануар образы арқылы адами тәжірибені бейнелеу.
Пре-лиминаль фаза (Pre-liminal)	Пре-лиминаль	Ван Геннептің схемасының бірінші фазасы. Сепарация алдындағы дайындық кезеңі. Тойбастар жанры осы фазаны тұжырымдайды: ғұрыптық кеңістікті ашу, ата-баба рухтарын шақыру, бата беру.
Рефрен (Refrain)	Рефрен	Жырдың ырғақтық-мифопоэтикалық тірегі болатын тұрақты қайталанатын элемент. Жар-жардағы «жар-жар», «жар-жар-ау», «жар-жар-ай» нұсқалары – рефреннің трансформация белгілері.
Сепарация (Separation)	Сепарация	Ван Геннептің схемасындағы бірінші акт. Бұрынғы болмыстан ресми бөліну. Сыңсу, кошок, йиғи – сепарация фазасын тұжырымдайтын жанрлар. «Символдық өлімнің» поэтикалық жариялануы.
Силлабикалық метрика	Силлабика	Буын санына негізделген өлшем жүйесі. Түркі поэзиясының архаикалық метрикалық принципі. Зерттелген мәтіндерде: 7-8 буын (сыңсу, жар-жар), 11 буын (тойбастар), 7-11 буын (беташар).
Символдық өлім	Символдық өлім	М. Элиаде / ван Геннеп тұжырымдамасы. Бұрынғы болмыстан мифологиялық тұрғыдан ресми ажырау. Сыңсуда «Тірі айырылып барамын» формуласы – символдық өлімнің тікелей поэтикалық тұжырымы.
Синкретизм	Синкретизм	Мифологиялық жүйелердің бірігуі. Ислам мен архаикалық дәстүрдің үйлену жырларындағы синкретизмі – «Бісміллә» + ата-баба рухтарын шақыру; «Пайғамбар» + тотемдік образдар.
Тойбастар	Тойбастар	Үйлену ғұрпы фольклорының пре-лиминаль фазасын тұжырымдайтын жанр. Той бастар жырау ғұрыптық кеңістікті ашады, ата-баба рухтарын шақырады, жас жұбайларға бата береді.
Типологиялық параллельдер	Типологиялық параллельдер	Генетикалық байланыссыз, бірақ функционалдық немесе структуралық тұрғыдан ұқсас поэтикалық элементтер. Орталық Азия халықтарының үйлену

		жырларындағы ортақ формулалар – типологиялық параллельдің мысалы.
Ван Геннептің схемасы	Ван Геннеп схемасы	А. ван Геннептің «өту ғұрыптары» (rites de passage) теориясы: pre-liminal (сепарация) → liminal (аралық күй) → post-liminal (интеграция). Үйлену ғұрпы – осы схеманың ең классикалық мысалдарының бірі.
Жар-жар / Ёр-ёр / Яр-яр / Хаужар	Жар-жар	Үйлену ғұрпы фольклорының лиминальды фазасын тұжырымдайтын диалогтық жанр. Қыз жағы мен жігіт жағының поэтикалық тілдесуі арқылы «аралық күйдің» шешілмеген сипатын тұжырымдайды.
Сыңсу / Кошок / Йиғи / Ағы / Сыңсыу	Сыңсу	Үйлену ғұрпы фольклорының сепарация фазасын тұжырымдайтын монологтық жанр. Қыздың туған рулық кеңістіктен «символдық өлімін» жариялайды. «Тірі айырылу» мотиві – жанрдың мифопоэтикалық өзегі.

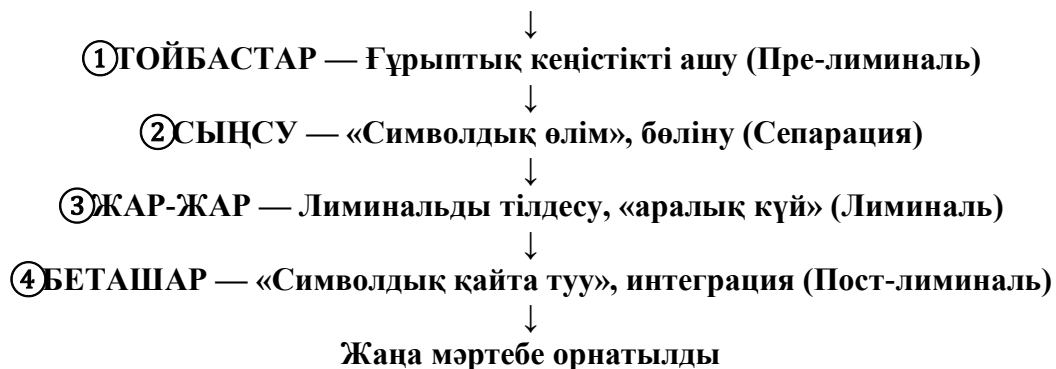
ҚОСЫМША Ә

ЖАНРЛЫҚ ЖҮЙЕНІҢ ЖАЛПЫ СХЕМАСЫ

Ван Геннептің «өту ғұрыптары» теориясы + Орталық Азия бес халығының үйлену ғұрпы фольклоры

Фаза (ван Геннеп)	Мифопоэтикалық мазмұн	Қазақ	Қырғыз	Өзбек	Қарақалпақ / Түрікмен
ПРЕ-ЛИМИНАЛЬ (Дайындық)	Ғұрыптық кеңістікті ашу, ата-баба рухтарын шақыру, бата	Тойбастар	Той баштар	Тўйни очиш	Той башы / Той башлар
СЕПАРАЦИЯ (Бөліну)	«Символдық өлім», туған рулық кеңістіктен бөліну, монологтық жоктау	Сыңсу	Кошок	Йиғи	Хаужар / Агы
ЛИМИНАЛЬ (Аралық күй)	Екі рулық жүйенің диалогтық тілдесуі, «шешілмеген» аралық күй	Жар-жар	Жар-жар (қырғыз)	Ёр-ёр	Хаужар / Яр-яр
ИНТЕГРАЦИЯ (Қабылдану)	«Символдық қайта туу», жаңа рулық кеңістікке ресми кіру, адресаттар жүйесі	Беташар	Бет ачар	Гелин салама / Никоҳ лапари	Бет ашу / Гелин салама

Ғұрыптық цикл схемасы той басталды



Орталық Азия бес халығының үйлену ғұрпы фольклорындағы ортақ формулалар мен параллельдер

Формула / мотив	Қазақ	Қырғыз	Өзбек	Қарақалпақ	Түрікмен
«Малға сату» мотиві	«Басымды балапандай малға сатып» (сыңсу №3)	Типологиялық параллель	«Osmondagi turg'ayni sotgan otam» (йиғи)	«8 жаста малға беріп» (хаужар)	Типологиялық параллель
«Ақ отауым тіккен жер майдан болсын»	«Ақ отауым тіккен жер майдан болсын, жар-жар» (жар-жар №1, №5)	«Ақ өргөөм тиккен жер майдан болсун, жар-жар»	«Oq o'tovim tikkan yer maydon bo'lsin, yor-yor»	«Ақ отауым тіккен жер майдан болсын яр-яр-ау»	«Ak öýüm tiken ýer meýdan bolsun, ýar-ýar»
«Үркерден» тотемдік образы	«Үркерден қашқан/шыққан/аққан жұлдыздай» (4 нұсқа)	«Үркөр жылдыздай учуп кеттим»	«Уркар юлдузидек учиб кетдим»	«Үркер жұлдыздай» параллелі	Типологиялық параллель
«Бісміллә» кіріспесі	«Бастайды бісміллә деп тойдың басын» (тойбастар)	«Бисмилла» деп той бастар (той баштар)	«Бисмилло» деп бошлайди (тўйни очиш)	«Бисмилла» тойдың басы	«Bismilla» bilen başlanýar
«Ұл болсам» мотиві	«Әкемнің қызы болмай ұлы болсам» (сыңсу №2, №11, №7, тойбастар №5)	Типологиялық параллель	«Qiz bola turib o'g'il bo'lsam edi» (йиғи)	«Ұл болсам, бір орында болар едім» (хаужар)	Типологиялық параллель
«Есіктің алды» формуласы (5 нұсқа)	«Есіктің алды тал дейді-ау», «қара жер», «мың шыбық»... (36 мәтін)	Функционалдық параллель – шекаралық кеңістік формулалары	Функционалдық параллель	Функционалдық параллель	Функционалдық параллель
Фатима / пайғамбар мотиві (тойды заңдастыру)	«Фатима ер Ғалиға жылап барған / Той болса қыздар байқұс жыламақтық – Әуелде Фатимадан мирас қалған»	Исламдық кіріспе формулалары	Пайғамбар-Фатима мотиві, «Никох сүннеті»	«Бисмилла» + ата-баба синтезі	Исламдық кіріспе

Бақсыдан жырауға, жыраудан қазіргі тойшыға дейін

Тарихи кезең	Медиатор бейнесі	Поэтикалық функция	Нақты мысал	Деңгей өзгерісі
Архаикалық дәуір (б.з.д. – б.з. IX ғ.)	Бақсы / Шаман	Рухтар дүниесімен тікелей байланыс, ата-баба рухтарын шақыру, ғұрыптық кеңістікті ашу, «мал» мен «рух» арасындағы медиация	Орхон жазбаларындағы «қам» (шаман) функциялары	Сакральды – тікелей байланыс
Орта ғасыр (IX–XVIII ғғ.)	Жырау / Ақын	Поэтикалық сөздің сакральды күші, ата-баба жырының жалғасушысы, ислам мен архаикалық дәстүрдің синтезшісі	Қорқыт ата кітабындағы жырау-медиатор; Яссауи хикметтеріндегі синтез	Сакральды-поэтикалық синтез
XIX–XX ғғ. (дәстүрлі кезең)	Тойшы / Жырау-тойшы	Ғұрыптық кеңістікті поэтикалық тілмен ашу, бата беру, аудиторияны ұйымдастыру, дидактика-насихат	«Тойбастарын Сабыржан жырау шамалаған» (тойбастар №13)	Поэтикалық-дидактикалық
XXI ғасыр (қазіргі кезең)	Кәсіби тойшы / Ресторан тамадасы	Ойын-сауықты ұйымдастыру, аудиторияны белсендіру, мифопоэтикалық мазмұн – факультативті	YouTube-тағы той видеолары; той тамадаларының сценарийлері	Ойын-сауықтық (мифопоэтикалық мазмұн бәсеңдеген)

Медиатордың тұрақты (инвариантты) функциялары

Функция	Барлық кезеңде сақталатын мазмұн	Трансформацияланған элемент
Ғұрыптық кеңістікті ашу	Сакральды сөздің бастамасы (бісміллә немесе оның аналогы)	Тілдік тіркес: «бісміллә» → «Assalomu alaykum» → «Добрый вечер, уважаемые гости»
Ата-баба байланысы	Бұрынғы дәстүрге сілтеме	Нақты мазмұн: рухтар шақыру → «бұрыннан қалған дәстүр» → «ата-баба жолы»
Бата беру	Тілек және болашаққа бағдарлау	Форма: мал-дәулет батасы → жалпы тілек → тост
Аудиторияны ұйымдастыру	«Жамағат, тыңдаңыз» функциясы	Тіл: қазақша → орысша-қазақша аралас → тамада сценарийі