КУЛМАМБЕТОВ ЖАНЫШ ОСМОНОВИЧ

КЫРГЫЗДЫН ЭПИКАЛЫК ТЕАТРЫ

Монография

Бишкек – 2018.

МАЗМУНУ

Киришүү..1– бет.

I ГЛАВА. КЫРГЫЗДЫН ЭПИКАЛЫК ӨНӨРҮ ДҮЙНӨЛҮК ЖАНА УЛУТТУК МАДАНИЯТТЫН АЙДЫҢЫНДА..3 – бет.

1.1.ИДЕОЛОГИЯЛЫК ДОГМАЛАР МЕНЕН ЭВОЛЮЦИЯЛЫК СТЕРЕОТИПТЕРДИН КАЙЧЫСЫНДА ....4 - бет.

1.2. АРИСТОТЕЛДИН КАНОНУ ЖАНА ТЕАТР ӨНӨРҮНҮН КӨП МОДЕЛДҮҮЛҮГҮ...14 – бет.

1.3.БЕРТОЛЬТ БРЕХТТИН “ЭПИКАЛЫК ТЕАТРЫ” ЖАНА АРИСТОТЕЛДИК ЭМЕС ТЕАТР...20 – бет.

II ГЛАВА. ДИЕГЕСИС МЕНЕН МИМЕСИС - ДҮЙНӨЛҮК ТЕАТРДЫН ЭКИ МОДЕЛИ...30 - бет.

2.1.ТЕАТР СЕМИОТИКАСЫНЫН УНИВЕРСАЛДУУ БЕЛГИЛЕРИ...30 - бет.

2.2.ЭПИКАЛЫК ЖАНА АРИСТОТЕЛДИК ТЕАТРДАГЫ КОНФЛИКТ, МОНОЛОГ, ДИАЛОГДУН ОРДУ...38- бет.

2.3.КЫРГЫЗДЫН ЭПИКАЛЫК ТЕАТРЫ: ГЕНЕЗИСИ, АНАЛОГУ ЖАНА АПОГЕЙИ...47 - бет.

КОРТУНДУ...60 - бет.

КОЛДОНУЛГАН АДАБИЯТ..62 - бет.

КИРИШҮҮ

Бул илимий эмгек кыргыздын европалык типтеги театрынын сахнасында коюлган “Манас” эпосунун, же болбосо улутубуздун жана ошондой эле башка калктардын эпикалык чыгармаларынын интерпретацияларына баа берүү, аларды конкреттүү талдоого алууга багытталган эмес. Аталган эмгектин башкы максаты жазма адабият пайда болгонго чейинки кыргыздын бүтүндөй оозеки маданиятын театр искусствосу катары да карашыбыз керек экенин бышыктоодо турат. Мындай зарылчылыктын чыгышынын эң башкы себеби, ушул кезге чейин улутубуздун маданият, адабият, театр таануу илимдеринде кыргыздын оозеки өнөрү негизинен оозеки адабияттын энчиси катары гана саналып, маданияттын башка формаларына кыйыр гана тиешеси бар кубулуш сыңары эсептелип келе жатат. А кокус театрга тиешеси бар көрүнүш катары саноого батынганыбызда үстүртөдөн гана “бир артисттин театры”, “оозеки драма”, “монодрама” деген, оозеки маданияттын табиятына туура келбеген калпыс мүнөздөмөлөрдү берүү менен чектелебиз. Калпыс дегенибиз, кыргыздын оозеки өнөрү, дегеле жалпы адамзаттын оозеки маданияты азыркы биз билген аристотелдик театрдын принциптерине көп аспектлери боюнча туура келе бербейт. Анткени, жалпы эле оозеки маданият, анын

ичинде кыргыздын оозеки өнөрү жаралган учурунан тартып эле *дигесис* формасында жашайт. Ушул азыр да ошол формага таандык касиетинен ажыраган жок. Тескерисинче, аристотелдик театр *мимесис* формасындагы искусство болуп саналат. Табиятынан эле *дигесис* менен *мимесис* эки башка эстетикалык принципте өкүм сүргөн кубулуштар болуп эсептелишет. Андыктан, аристотелдик театрга тиешелүү болгон “бир артисттин театры”, “монодрама” деген мүнөздөмөлөр оозеки өнөргө төп келе бербейт. *Диегесис* моделинде өкүм сүргөн эпикалык искусство эстетикалык табияты боюнча аристотелдик эмес театр болуп эсептелет.

Аристотелдик эмес театр, эпикалык театр деген аныктамалар менен жалпы эле оозеки маданиятты анын ичинде кыргыздын бүтүндөй оозеки өнөрүн адабияттан биротоло ажыратып алуу максаты бул эмгекте коюлган жок.

Максат - тескерисинче, оозеки чыгармачылыктын палитрасы аябагандай кенен жана универсалдуу экенин айкындоо. Бул феномен – оозеки өнөр башынан эле сөз менен аткаруунун ширелишинен турган жана эзелтен эле ошондой жаралган *синтетикалык* кубулуш болуп эсептелет. Албетте, бул кубулуштун жетектөөчү ролу адегенде сөзгө *(текстке)* таандык. Сөз болбосо аны аткаруу да болбойт болчу. Демек, бул кубулуштун ичинде приоритет адабиятка берилээри талашсыз. Ошондуктан, биз эпосту, анын тексттин оозеки адабият катары гана түшүнөбүз, туюнабыз. Бул мыйзамченемдүү көрүнүш. Эпос айтууну адабиятка тиешелүү кылып жаткан фактор да – анын текстти. Эпостун текстти – адабият. Кокус, биз эпостун тексттин оозеки драма деп мүнөздөгөн күндө дагы (эгер драма экенине көзүбүз жетсе жана аны бышыктай алсак), ал баары бир адабияттын бир түрү болуп кала бермек. Анткени, баары бир драма адабияттын классикалык үч түрүнүн бир түрү болуп эсептелет.

Бирок, эпос айтууну биз жалаң гана оозеки *адабият* катары карай турган болсок, анда анын алкагын алда канча тарытып, универсалдуу синтетикалык табиятынан ажыратып койгон болоор элек. Анткени, эпос айтуу негизги компоненттери боюнча эпикалык *(баяндоочу)* театр дагы болуп саналат.

Оозеки адабият менен жазма адабияттын ортосунда айырма өтө чоң. Анткени, кагаз бетине тамга болуп түшкөн жазма адабият менен оозеки адабияттын ортосунда айтуучу турат. Башкача айтканда оозеки адабият интонацияланган процесс, интонациялалган искусство (айтуучунун үнү аркылуу). Жазма адабият менен оозеки адабияттын эң негизги айырмасы ушунда. Оозеки адабиятты театр өнөрүнө түздөн-түз жакындаткан экинчи фактор да ушул – интонацияланган аткаруу. Ал эми жазма текстте (жазма адабиятта) эпиктин интонациясы, эмоциясы көрүнбөйт, сезилбейт, башкача айтканда визуладаша албайт.

Биз оозеки чыгармачылыкты адабият катары талдаганыбызда бар болгону ошол кагазга түшүрүлүп алынган текстке гана баа беребиз. Ал эми айтуучунун (аткаруучунун, баяндоочунун) эмоциясына: үнүнүн (интонациясынын), мимикасынын өзгөрүшүнө адабият таануу илими баа бере албайт. Анткени, бул область театр менен музыкага тийиштүү.

Тыянактай турган болсок: оозеки адабият жөн эле текст, же сүйлөмдөрдүн тизмеги эмес, биринчи кезекте - *аткарылаган сөз*, *аткарылган текст*. Демек, эпос жана аны айтуу бир эле мезгилде *адабиятка* да, *театрга* да тиешеси бар феноменалдуу кубулуш болуп саналат. Ошон үчүн, биз эпос айтуу (аткаруу, баяндоо) феноменин *оозеки адабият* дагы, *эпикалык театр* дагы катары түшүнгөнүбүз акыйкат болот.

Ала-Тоо жергесине 1926-жылы европалык типтеги сахна искусствосу келгенге чейин эле, кыргыз элинде көркөм маданияттын эң чоң бутактарынын бири болгон, оозеки чыгармачылык, оозеки маданият менен жуурулушкан, болгондо да, сахна өнөрү тууралуу аристотелдик теориянын критерийлерине баш ийбеген жана батыштын кылымдап келе жаткан театр тууралуу классикалык түшүнүгүнө көбүнэсе дал келбеген, байыртадан бери эле өз бетинче *диегесис* формасында өнүккөн дүйнөлүк театр өнөрүнүн бир чоң бутагы катары өкүм сүргөн.

Кыргыздын эпикалык театры деген түшүнүк, азыркы концептуалдык маансинде улуттук маданият таануу жана театр таануу илимидеринде мурда дээрлик кездеше элек жаңы көз караш болуп саналат. Себеби, бул илимий изилдөөгө чейин кыргыздын оозеки өнөрүн *диегесис* моделиндеги *эпикалык театр* катары мүнөздөө (*баяндоочу театр, нарратордун театры* таризинде) атайын талдоодон, ар тараптуу семиотикалык, көп векторлуу иликтөөдөн өткөн эмес. Бар болгону, диссертанттын 1980-1990-жылдардагы "Манас" эпосуна жана манасчылардын өнөрүнө карата илимий иликтөөлөрүндө кыргыздын оозеки маданиятын, эпикалык өнөрүн европалык типтеги театрдын критерийлери аркылуу балоо принциби менен ишке ашырылып, анда бул өнөрдү аристотелдик театрдын контекстиндеги *оозеки драма,* аны аткарууну *бир артисттин театры,* ал эми бул көркөм-эстетикалык кубулуштун өзүн евромаданияттын үлгүсүндөгү *моноспектакль, монодрама* деп мүнөздөлгөн. Кыргыздын акыркы отуз-отуз беш жылдын ичиндеги улуттук гуманитардык, анын ичинде өзгөчө адабият таануу жана фольклористика илимидеринде диссертанттын ошол кездеги евроцентристтик концепциясы алигиче пайдаланылып, ал тургай азыркы кезде өнүктүрүлүп жатат. Бирок, жогоруда белгиленгендей, ал кездеги концепция кыргыздын оозеки маданиятынын, дегеле жалпы дүйнөлүк оозеки чыгармачылыктын театрга тийиштүү табиятын объективдүү чагылдыра албайт.

Ушул диссертацияда сунушталып жаткан концепция илимий жактан өтөөсүнө чыга турган болсо, анда адамзаттын, анын ичинде кыргыздын оозеки маданиятын оозеки адабият катары, ошондой эле аристотелдик типтеги сахна өнөрүнө тийиштүү кубулуш катары карабастан, аны байыртадан бери өкүм сүрүп келе жаткан, Дүйнөлүк Театр өнөрүнүн бир чоң бутагы катары саноо мүмкүнчүлүгү пайда болот. Ошого жараша оозеки маданияттын спектри алда канча кеңейет. Алынган теманын өзгөчө актуалдуулугу ушунда турат.

Бул илимий эмгекте "аристотелдик театр" жана "аристотелдик эмес театр" деген терминдердин пайдаланылып жатышынын маңызы эмнеде?

Биринчи кезекте, жалпы адамзаттын театрынын өсүп-өнүгүү процессин дал ошол эки типтеги театрдын - "аристотелдик театр" менен "аристотелдик эмес театрдын" контексттинен каралганда, баалаганда гана, бизге дүйнөлүк сахна өнөрүнүн көп түрдүүлүгүү, көп моделдүүлүгү, көп формага ээ экендиги айкын болот. Экинчиден, Дүйнөлүк Театрдын ушул эки модели табияты боюнча жалпы окшоштуктарына карабастан, бири-биринен кескин айырмаланып, ар башка эстетикалык принциптерде өкүм сүрөт.

I ГЛАВА.
КЫРГЫЗДЫН ЭПИКАЛЫК ӨНӨРҮ ДҮЙНӨЛҮК ЖАНА УЛУТТУК МАДАНИЯТТЫН АЙДЫҢЫНДА

Гуманитардык илимде эпикалык искусствого карата ондогон, жүздөгөн жылдар бою өкүм сүрүп келаткан стереотипүү, догмага айланып калган катып-сенген көз караштар бар. Алардын ичинен эң биринчилеринин бири - эпикалык искусствону өнөрдүн өнүгүүсүнүн эмбрионалдык стадиясы *(синкретизм)* катары кароо. Дагы бир стереотиптүү догма, эпикалык искусствонун профессионалдуулугун танууга, аны тек гана элдик өнөр (ышкыбоздук - любительство) катары баалоого байланышкан.

Эмне дегенде, жалпы эле адамзаттын эпикалык искусствосуна, анын ичинен кыргыз сыяктуу сан жагынан чакан элдердин эпикалык өнөрүнө келгенде, аны кийинки түрлөргө салыштырмалуу (жазма адабиятка, европалык типтеги театрга, симфониялык музыкага караганда) өсүп-өнүгүүнүн төмөнкү стадиясы катары кароо көнүмүшү эчактан калып алып калган. Мындай догматикалык көз караштын чыгышы, биринчиден, эволюциялык теорияны адамзаттын өсүп-өнүгүүсүнүн жалпы баардык тармактарын камтыган тоталдуу көрүнүш катары кароонун натыйжасы болуп саналат. Экинчиден, СССР өңдүү тоталитардуу мамлекетттин, коммунисттик идеологиянын догмасына

ылайык, Россиянын колониялык ээлигиндеги дээрлик баардык калктардын (орус, украиндерден жана Европа континентине тиешелүү айрым улуттарды кошпогондо) мурдагы доордогу (феодалдык деп түшүнөлү) жашоосунун бүт тармактарын, атайлап артта калган, төмөнкү деңгээлдеги көрүнүш катары советтик коомдун аң-сезимине киргизүү максатын көздөгөн.

Тилекке каршы, мындай позиция, жогорудагы катып-сенип калган бул эки көз караштын калпыстыгын, догматикалуулугун далилдеген көптөгөн объективдүү жагдайларга жана фактыларга карабастан, ушул кезге чейин өзгөргөн жок, көнүмүш күчүн али жогото элек. Ушундан улам, дагы эле азыркы мезгилге дейре да, мурдатан калыптанган көптөгөн концепциялардын туткунунан чыга элекпиз.

Ар бир улуттун, дегеле адамзаттын маданиятынын өткөнүнө карата көз караштарды, критерийлерди, принциптерди кардиналдуу өзгөртпөсөк, анда ошол эле догмалардын, стереотиптердин туткунунда далай мезгилдерге чейин кала беребиз.

1.1.Идеологиялык догмалар менен эволюциялык стереотиптердин кайчысында

1917-жылдагы Октябрь төңкөрүшүнө чейинки кыргыздын жалпы эле улуттук көркөм өнөрү менен маданиятын артта калган көрүнүш катары кароо, ошого ала-тоолук жумурай журтту ишендирүү советтик доордогу коммунисттик – большевиктик агитация менен пропаганданын башкы максаты болчу. 1958-жылы СССРдин борбору Москвада өткөн кыргыз искусствосу менен маданиятынын II он күндүгүнөн (декада) соң, ошол кезде кыргыз театры менен адабиятынын адиси катары эсептелген москвалык Дм. Брудный минтип жазып жатат: “А ведь еще совсем недавно, всего лишь несколько десятков лет назад, *кочевники-киргизы не знали своего профессионального искусства* (бул илимий иштеги курсивдер биз тарабынан коюлду –**Ж.К.**), как не знали они счастья и мира” [20, 4-5-б.].

Дм. Брудныйга чейин эле, дал ушундай коендой окшош пикирди 20-кылымдын 50-жылдары кыргыз менен казактын театрларын иликтеген, орус-совет театроведи, профессор Н. Львов да айткан: “Несмотря на широкое развитие в киргизском быту *элементов театральности*, театра в Киргизии до Великой Октябрской социалистической революции *не было ни профессионального, ни самодеятельного*.

Причинами этого были, с одной стороны, экономическая отсталость киргизского народа, который вел кочевой образ жизни, с другой стороны – национально-колониальная политика царизма, задержавшая культурное развитие Киргизии. Развитию театра препятствовали темнота и забитость народа, отсутствие письменности и литературы, бесправное положение женщин, *враждебность мусульманской религии ко всяким проявлениям художественного творчества”* [65, 12-13-б.].

Биринчи кезекте тоталитардык идеологиянын, тоталитардык системанын артыкчылыгын, анын СССРдин ар бир улутунун адабиятына, маданиятына көргөн “аталык камкордугун”, тийгизген “прогрессивдүү” таасирин баса көрсөтүүгө, көкөлөтүп мактоого багытталган Н. Львовдун бул монографиясы кыргыздын тарыхына карата советтик псевдочындыкты көз көрүнөө жайылткан эмгектердин эң көрүнүктүүлөрүнөн. Бул эмгек кийинки мезгилде да советтик тоталитардык доордогу улуттук маданияттын “болуп көрбөгөндөй” жетишкендигин даңазалоодогу, ошол эле учурда элибиздин кылымдап өкүм сүргөн көркөм чыгармачылыгын, рухий маданиятын басмыролоодогу өтө көп цитата келтирилүүчү фундаменталдуу илимий көз караштардын бири катары кызмат өтөгөн жана азыр да ошол маанисин жоготкон жок.

Башкасын коюп, театр иликтөөчүнүн эки тезисине токтололу. Биринчиси, “враждебность мусульманской религии ко всяким проявлениям художественного творчества” деп турат. Эгерде москвалык илимпоздун оюна кошула турган болсок, мусулманчылык чындап эле негативдүү мамиле кылган болсо, анда океандай “Манас” эпосу баш болгон кыргыздын бүтүндөй көркөм чыгармачылыгын жокко чыгарууга туура

келет эле. Анткени, 19-кылымдын ичинде 20-кылымдын башында кыргыздын оозеки көркөм маданияты болуп көрбөгөндөй бийиктикке жеткенин, башкача айтканда "алтын кылымды" башынан өткөргөнүнө тарых күбө. Улуу манасчылар Келдибек, Тыныбек, Балыкооз, Найманбай, Чоюке, Сагымбайлардын доору дал ошол театр иликтөөчү мүнөздөгөн "враждебный мусулманчылыктын" учуруна туш келип жатат. Экинчиден, Н. Львов "отсутствие... литературы" тезиси менен кыргыздын бүтүндөй эпикалык көркөм маданиятын – "Манас" баш болгон ондогон кенже эпосторду, аны менен бирге кыргызда кылымдап өкүм сүрүп келген оозеки чыгармчылыгынын баардык түрлөрүн чийип, жокко чыгарып салган. Дал ушундай, буруу - терүүсүз коендой окшош ойду, профессор Н. Львов казак маданиятынын тарыхына карата да минтип айткан: "Театрального искусства в старом казахском быту не существовало ни в профессиональной, ни в самодеятельной форме. Кочевой образ жизни и соответствующий ему бытовой уклад, *запреты религии, отсутствие письменности* препятствовали возникновению национального театра." [64, 6-б.]. Орус-совет окумуштуусунун кыргыздардын жана казактардын көркөм-маданий деңгээлине берген стереотиптүү, трафареттүү баасы ушундай.

Н. Львовдун эмгегиндеги саясий-идеологиялык "установка" андан кийинки кыргыздын көркөм маданиятынын тарыхын иликтеген искусствоведдердин, жалпы эле тарыхчылардын эмгектеринде дээрлик сөзмө-сөз кайталынып, бул стереотипттүү догманын улам көбөйтүлүп тираждалганын көрөбүз: "Киргизы до Октябрьской революции не имели национального *профессионального театра*" [53, 404-б.], деп советтик мезгилде чыккан абройлуу энциклопедия жумурай журтка 25000 нуска менен жар салса; *"Элементы театрального действия*, заключенные в древних культовых церемониях, сопровождавшихся пением, музыкой, танцами, пантомимой, в народных играх и обрядах, в земледельческих празденствах, традиции исполнения эпоса, героических и лирических поэм, песен..." [47, 5-б.] деп, дагы бир москвалык адис кыргыздын улуттук маданиятын "элементтердин" гана деңгээлинде карап жатат. Коммунисттик идеология ийгиликтүү ишке ашырган мындай "промывание мозгов" ("мээни тазартуу", же "мээни түзөө") кыргыздын улуттук көркөм интеллигенциясы тарабынан маданият жактан артта калуучулук комплексине айланып, анан ал бара-бара туруктуу синдромго өтүп кеткенин көрөбүз: "Октябрь революциясына чейин кыргыз эли театр дегенди билген эмес" [108, 3-б.]; "Кыргыз театр искусствосу Улуу Октябрь социалисттик революциясынын тарыхый жеңишинен кийин төрөлдү. Тактап айтканда кыргыз эли улут болуп таанылып, Советтик Социалисттик Кыргыз Автономиялуу республикасы түзүлгөндөн кийин, профессионалдык улут театрынын түзүлүшүнө мүмкүн болду" [60, 11-12-б.]; "Бирок анын *(сөз Муратбек Рыскулов жөнүндө жүрүп жатат – **Ж. К.**)* табигый таланты жаңы доорубузда жаралган жаңыча багыттагы өнөр жолунда, *профессионалдык театр өнөрүндө* бизди таң калтыра алды" [37, 4-б.]; "Огромная популярность творчества сказителей-манасчи, комузистов, кыякистов, акынов-импровизаторов, массовость художественной самодеятельности, любительских театров и возроший уровень сценической культуры *вызвали необходимость в создании профессионального киргизского театра*" [113, 17-б.] ж. б. у. с. Ушундай эле стереотиптүү, бир жактуу ойду, өз учурунда кыргыздын алгачкы илимпоз театр иликтөөчүлөрү, Н. Львовдун түздөн-түз шакирттери (аспиранттары) Бекмурза Жумабаев менен Жанузак Молдобаев да айтышкан: "...процесс *формирования профессионального искусства начался лишь после Великой Октябрьской социалистической революции*. Деятели киргизского искусства, создавая свой национальный театр, использовали богатый опыт сценического искусства более развитых народов и в первую очередь опыт русского театра" [32, 14-б.] деп, Б. Жумабаев устатынын оюн толук бойдон кайталаса жана бышыктаса; "Киргизское профессиональное театральное искусство, вобравшее в себя лучшие черты *устного народного творчества*, возникло и развивалось в тесном содружестве с искусством братских народов, *в первую очередь с реалистической школой русского сценического*

искусства" [75, 25-б.] деп, Ж.Молдобаев ошол эле ойду дагы бир ирээт кайталап, бекемдеп жатат.

Ал эми бүтүндөй бойдон республиканын коммунисттик бийлигинин, анын гуманитардык жана көркөм интеллигенциясынын официалдуу көз карашы болгон мына бул төмөндөгү академиялык аныктамага *("Академия наук Киргизской ССР, институт истории" деген "шапке" турат –* ***Ж. К.)*** токтоло өтөлү: "Широко используя театральные элементы в народных играх, творчество акынов-импровизаторов, сказителей, комиков, музыкантов и певцов, *опираясь на богатейший сценический опыт русского народа*, на художественную самодеятельность, *киргизский народ впервые в своей многовековой истории создал профессиональный театр,* который положил начало другим видам национально-профессионального искусства" [45, 480-б.].

Албетте, жогоруда алынган цитаталардан көрүнүп тургандай, Н. Львовдун "шинелинен" чыккан бул аныктамалардын бир беткей өкүм сүрүп, биринен сала бирине көчүрүлүп өтүп, тынымсыз уланып келгенинин объективдүү жагдайы эмнеге байланышканы түшүнүктүү. Биринчи кезекте саясий-идеологиялык конъюнктурага баш ийип, совет бийлигинин, коммунисттик системанын таптык коомдун (кул ээлөчүлүк, феодалдык, капиталисттик) алдындагы артыкчылыгын даңазалаганга багытталган бул көз караштар, Октябрь төңкөрүшүнөн кийин пайда болгон жаңы социалисттик коомдун мурда болуп көрбөгөндөй "гумандуулугун", СССРдин территориясында жашаган бүтүндөй улуттардын, калктардын майдасынан ирисине чейин (бир гана орус элинен башкасы) ар тараптуу өсүп-өнүүгүсүнө карата "аталык камкордугун" көрсөтүш үчүн жасалган, агитациялык-пропагандалык саясатынын эң уңгулуу бөлүгү болчу.

Совет мамлекетинин, социалисттик доордун (*тоталитаризм мезгилинин*) тушунда калыптанып, туруктуу көз карашка, салтка айланып калган бул калпыс, бир беткей тенденциялуу тезис, ушул бүгүн да күчүндө бойдон калууда. Ошондон улам, дегеле театр, сахна өнөрү, анын ичинде профессионалдуулук аткаруучулук, профессионалдуу театр искусствосу деп, 20-кылымда кыргыз жергесинде пайда болгон аристотелдик типтеги (европалык үлгүдөгү) аткаруучулук маданиятты гана бетке кармоодон ушул азыр да баш тарта элекпиз. Ушундан улам, мындай бир беткей, бир типтүү аныктамалар, бүгүнкү күнгө чейин өзүнүн инерциясын дээрлик жоготкон жок. Кыргыздын белдүү адабиятчыларынын, илимпоздорунун бири, окумушту Советбек Байгазиев, кечээ жакында, 2002-жылы эле "XX кылымдагы кыргыз драматургиясынын тарыхы" деген өтө олуттуу доктордук эмгегинде минтип жазып жатат: "...кыргызда мурда каймактанган, калыптанган *кесиптик драма жана театр болгон эмес*" [7, 89-б.]. Буга улай эле, азыркы эгемендүү Кыргызстанда тарых илимдеринин кандидаты болгон окумуштуу И. В. Горина 2010-жылы: "*Кочевой образ жизни и запреты ислама* не позволяли киргизам вплоть до начала XX в. иметь свой *национальный профессиональный театр*. Но на протяжении многовековой истории народ создавал свое самобытное искусство, насыщенное *элементами театральности*. Акыны-импровизаторы, острословы-комики, исполнители народных песень, сказители эпоса сопровождали свои выступления выразительной мимикой, жестами" [29, 12-б.], деп, түзмө-түз эле жогоруда биз мисалга тарткан советтик театр иликтөөчү Н. Львовдун алтымыш беш жыл мурдагы тезистерин көчүрүп алгандай, коендой окшош эмгекти жараткан.

Эмне себептен 20-кылымдын ичинде, сырттан атайы миссия менен келген башка адистерди мындай коелу, биз кыргыздар, өзүбүздүн кылымдан бери келе жаткан элибиздин оозеки маданиятына түздөн-түз байланышкан эпикалык (баяндоочу, наррациялык) театрыбызды танып да, чанып да, жогоруда айтылган мисалдардагыдай, элибиздин рухий маданиятында театр дегеле болгон эмес, болсо да ал эмбрионалдык деңгээлде гана "насыщенное *элементами* театральности" [53, 404-б.] болуп өкүм сүрүп келген деген аныктаманын үстөмдүгү алдында ондогон жылдар боюу жашап келдик?

Эмне үчүн советтик доордо пайда болгон ушул стереотиптүү, догматикалык көз караштар азыркы кезге чейин дагы эле күчүндө? Же болбосо, акыйкаттан эле, советтик

бийлик, коммунисттик – большевиктик идеологиянын арзыматтары мүнөздөгөндөй кыргыз эли маданияттан таптакыр артта калган түркөй элби? Же дүйнөлүк театр искусствосунда, европалык типтеги театр альтернативасыз, жападан жалгыз сахна модели, сахна энчиси болуп саналабы?

Бул суроолорго дароо эле так кесе эки жерде эки төрт дегендей жооп бере салуу кыйын, анткени, 20-кылымда совет мамлекетинин курамына кирген элдердин, анын ичинде кыргыздын тарыхына, көркөм маданиятына карата советтик идеологиялык көз караштан бекем орун алып калган стереотиптик клишелерден кутулган жаңы түшүнүктөр, жаңы позиция азыркы жалпы постсоветтик гуманитардык, анын ичинде биздин өзүбүздүн улутубуздун гуманитардык илиминде да, бүтүндөй эле көркөм-эстетикалык системасында да алигиче туруктуу пайда боло элек, толук калыптанып, күчүнө кире элек. Ушул азыр да, жогорудагы айрым бир мисалдардан айкын көрүнүп тургандай, дагы эле мурдатан калыптанып калган стереотиптер, догмалар күнү бүгүнкүгө чейин күчтүү жана өз позициясын дээрлик жоготкон жок.

Жогоруда айтылган тоталитардык идеологиялык челден тышкаркы, улуттук жана борбордук (москвалык) гуманитардык чөйрөнүн окумуштууларынын эмгектеринен алынган цитаталарда айкын көрүнүп тургандай, кыргыздын улуттук маданиятын арта калган, эмбрионалдык стадиядагы көрүнүш катары кароого жана баалоого түрткү берген догмалардын, стереотиптердин эң башкыларынын бири *синкретизм.* Жалпы эволюция теориясынын принцибинде турган илим синкретизмге *өнүкпөгөн абал, профессионалдык өнөр эмес* деп, стереотиптүү мүнөздөмө берип жатат: “Синкретизм (от греческого synkrëtisnos - соединение), 1) нерасчлененность, характеризующая *неразвитое состояние* какого-либо явления (например, искусство на первоначальных стадиях человеческой культуры, когда музыка, пение, поэзия, танец не были отделены друг от друга” [96, 1206-б.]). Ушул ойду улай жогорку окуу жайы үчүн окуу китеби келечек муундарга минтип “установка” берген: “На ранних стадиях развития человеческого общества древнейшие формы искусства еще не были четко отделены друг от друга: *составляющие их элементы эпоса, лирики и драмы находились в нерасчлененном виде*. Особенно часто сливались в единое целое пляска, музыка и пение”, деп келип: “Такое соединение, как правило, *не характерно для искусства профессионального*” [91, 9-б.] деген бүтүм чыгарган.

Көрүнүп тургандай, оозеки көркөм маданиятты (фольклорду) иликтегендер *синкретизмди* адабият менен аткаруучулук өнөрдүн ширелишинин спецификалык өзгөчөлүгү – айтуучулук, аткаруучулук, баяндоочулук маданиятынын жаралгандан берки туруктуу табияты деп карабастан, тескерисинче, эволюциянын принциптерине таянып, аны оозеки чыгармачылыкка гана мүнөздүү болгон, кийинки өнүккөн адабий-көркөм формалардын алгачкы стадиясы катары сыпаттап атышат.

Сикретизмге карата ушундай бир тараптуу, стереотиптүү көз караштын теорияда да, практикада да үстөмдүк кылуусунун кесепетинен, кыргыздын оозеки аткаруучулук өнөрү бар болгону *театрдын элементтерин* алып жүргөн, европалык деңгээлге көтөрүлө албаган *эмбрионалдык стадиядагы* көрүнүш катары саналып калган жана азыр да ошол көз караш дээрлик өзгөргөн жок. Сахна искусствосу жаатында синкретизм принцибин бетке кармоо, иш жүзүнө келгенде, аристотелдик театрдын артыкчылыгын көрсөтүүгө, же далилдөөгө гана кызмат өтөп, ошол эле учурда дүйнөдөгү калган баардык формадагы аткаруучулук, ж. б. у. с. оюн-зоок өнөрлөрү артта калуучулуктун короосуна кирип кеткен.

Бирок, синкретизмди сахна өнөрлөрүнө карата ушул убакка чейин калпыс, жаңылыш пайдаланылып келингенин ошол эле артистотелдик театрдын практикасы жана бүгүнкү театр-оюн-зоок, ырдоо искусствосу (академиялык операдан, улуттук обондордон тартып популярдуу эстрадалык ыр өнөрүнө чейин) толук далилдей алат. Андыктан, бүгүн биз аткаруучулук өнөргө келгенде *синкретизмге* карата да көз карашыбыз кардиналдуу өзгөрүүгө тийиш. Анткени, дал ушул *синкретизм* принциби, дегеле азыркы дүйнөлүк театрдын, анын ичинде аристотелдик сахна искусствосунун, ошондой эле европалык типтеги театрдын жоболоруна жооп берген да, жооп бербеген да, калган башка

аткаруучулук, айтуучулук, баяндоочулук, наррациялык өнөрдүн да, жаралгандан берки ушул кезге чейинки табигый стихиясы болуп саналат.

Андыктан, *синкретизмге* олуттуу талдоо жүргүзүү аркылуу, дүйнөлүк оозеки маданияттын, анын ичинде кыргыздын улуттук оозеки көркөм чыгармачылыгынын жаңы кырларын ачууга толук мүмкүнчүлүк алабыз.

XX кылымдагы совет бийлигинин саясий-идеологиялык конъюнктурасынын натыйжасында коомдук аң-сезимдин арьергардында (артында) калган, кыргыздын улуттук оозеки маданиятынын (эпикалык өнөрүнүн) эң көрүнүктүүсү болуп саналган улуу жана кенже эпосторду, ошондой эле кошок, төкмөлүк сыяктуу кээ бир түрлөрүн иликтөө ушул кезге чейин негизинен бир гана өңүттүн үстөмдүгү астында – аны *оозеки адабият* катары кароого басым жасоо позициясынан каралып келген. Бирок, ошол эле учурда эпосту оозеки адабият катары гана саноо советтик мезгилге чейин эле канондошуп калган эчакты көрүнүш болуп саналат. Ал эми оозеки чыгармачылыкты адабияттын алгачкы баскычы (стадиясы) катары эсептөөгө негиз болгон көрүнүш – дал ошол *синкретизм.* Илим чөйрөсүндө *синкретизм* ушул кезге чейин оозеки гана чыгармачылыкка аныктама бере турган белгилүү бир методологиялык принциптин милдетин аткарып келе жатат.

Бирок, *синкретизмди* адамзат маданиятынын, анын ичинде адабияттын алгачкы баскычындагы гана көрүнүш катары карай турган болсок, анда өтө чоң жаңылыштык кетирген болоор элек. Себеби, мындай калпыс аныктамага таянсак, анда текст (адабий сөздүн экиваленти маанисинде) менен аны аткаруу *(муну азыр да театр дейбиз –**Ж.К.**),* текст менен аны музыкалык аспаптын коштоосунда ыр ырдоо *(муну азыр да академиялык жана эстрадалык вокал дейбиз – **Ж.К.**)* сыяктуу өнөрдүн илгертеден ушул кезге чейин өзгөрбөстөн өкүм сүрүп келаткан формалары, дээрлик бойдон, ошол "өнүкпөй калган" деп мүнөздөлгөн категорияга түздөн-түз кирүүгө тийиш эле. Же болбосо, *синкретизмди* алгачкы стадия деп аныктоо менен биз анда азыркы сахна өнөрүнүн театр баш болгон бир нече түрлөрүн жана элдик, академиялык, эстрадалык вокалды (ыр ырдоо) таптакыр танган болоор элек. Ал эми, иш жүзүнө келгенде, *синкретизм*, тескерисинче, сөз жана аны аткаруу - *театр, элдик, академиялык жана эстрадалык вокал* өңдүү маданияттын түрлөрүнүн пайда болгондон тартып, ондогон кылымдан бери туруктуу өкүм сүрүп келе жаткан жана азыр да активдүү өмүр сүрүп жаткан *спецификалык өзгөчөлүгү* болуп саналат. Маселен, театрда кандай гана сөз (адабий текст маанисинде) болбосун, биринчи кезекте ал аткарылат, башкача айтканда текст адамдын үнү жана анын интонациясы менен коштолот. Ошол эле учурда сөз кыймыл-аракетке (действие) синтезделет. Ал эми элдик, академиялык же эстрадалык вокалда ырдын текстти (поэзиянын эквиваленти маанисинде) адамдын үнү анын интонациясы менен аткарылып, коштолуп, анан башынан аягына чейин аны музыка коштоп жүрүп олтурат.

Башкача айтканда "Едва ли не самым распространенным взглядом *понимание театра как специфически синтетического* искусства" [117, 33-б.] деп таамай мүнөздөлгөндөй, сахна өнөрү байыркы учурдан ушул кезге чейин табияты боюнча сөз, кыймыл-аракет жана дагы башка формалар менен коштолгон, ушулардын ажырагыс, бөлүнгүс синтезинен турган *синкреттүү* - *синтетикалык* искусство болуп саналат.

Маселен, *"Игровые и обрядовые виды фольклора, сосуществующие с фольклорным театром и подготовившие развитие этого вида народного творчества, синкретичны по своей природе.* Сочетание в представлениях фольклорного театра словесных, музыкальных, хореографических, изобразительных элементов, пантомимы, цирковых номеров определяет их эстетическую структуру и рождает особую театральность, внутреннюю целостность действия, далекую от фрагментарности дивертисмента" [110, 13-б.] деп, 20-кылымда эле оозеки маданиятты иликтөөчү адистер аныктама беришкен. Ал эми *синкретизмге* карата мисалга келтирилген мынабул учурларга токтолуп көрөлүчү: "*Отголоски художественного синкретизма проявляются в народном поэтическом творчестве вплоть до сегоднишнего времени*. Так, былины и песни неразрывно связаны с их мелодиями, некоторые народные песни не только поются но и инсценируются,

разыгрываются в лицах, а народный свадебный обряд соединяет в себе самые различные виды народного искусства: поэзию, музыку, танцы, драматическую игру” [91, 9-б.], деп, *синкретизмдин* азыр да өкүм сүрүп жатканын моюнга алып атышат, орустун окумуштуулары. Демек, ушул эстетикалык кубулуш оозеки маданияттын да жана андан түздөн-түз өсүп чыгып, кийинки кылымдардын ичинде өнүгүп, калып алган жалпы эле сахна өнөрүнүн *спецификалык өзгөчөлүгү* болуп эсептелет деп бүтүм чыгарсак болот.

Демек, *синкретизм* – дегеле аткаруучулук өнөрдүн, а кеңири маанисинде алганда жалпы эле театр, оюн-зоок искусствосуна таандык анын табыгий көрүнүшү болуп эсептелет. Анткени, театр (пантомима искусствосунан башкасы), элдик, академиялык, эстрадалык вокал сыяктуу аткаруучулук өнөр текст менен үндүн эч бир ажырагыс, бөлүнгүс ширелишинен турат, башкача айтканда табиятынан эле *синкретикалык* мүнөзгө ээ.

Адабиятты, айрыкча анын алгачкы стадиясын талдоодо *синкретизмди* методологиялык аныктама катары тутунгандар, аткаруучулук өнөрдүн мына ушундай спецификалык өзгөчөлүгү тууралуу анчалык ойлонушкан эмес, ал тургай, көзгө көрүнүп турган фактыны элес алышпаган. Анткени, башынан эле басымды, фольклор – *оозеки маданият*, мындайча айтканда *адабияттын алгачкы стадиясы* деген түшүнүккө гана жасашкан, жана ошол аныктамага артыкчылык (прерогатива) беришкен.

Эгерде биз, *синкретизмди* оозеки адабият гана эмес, дегеле аткаруучулук өнөрдүн, а кеңири маанисинде алганда жалпы эле театр, ыр ырдоо маданиятынын өзгөчөлүгү катары карай турган болсок, анда оозеки чыгармачылыккка карата берилген айрым мүнөздөмөлөрдүн алкагын кардиналдуу түрдө өзгөртүүгө жана калыптанып калган көз карашыбыздын горизонтун алда канча кеңейтүүгө туура келет. Ошондо гана, оозеки маданиятты жалаң гана адабияттын шыбагасы деп эсептебестен, аны адамзаттын көркөм маданиятынын башка түрлөрүнүн да негизи катары колдонууга толук кандуу мүмкүнчүлүк түзүлөт.

Негизи, көркөм өнөрдүн, анын ичинде адабияттын үч түрүнүн бири-биринен айырмаланышынын тактыгы жана алардын ар биринин семиологиясы шарттуу гана түрдө. Маселе башкада. Мейли Чыгыштын болобу, же Батыштын болобу, дегеле байыркы доорлордун көркөм *вербалдуу* өнөрүнө таандык белги – эзелтен бери эле *синкретизм* болуп эсептелет. Адабият теориясында айтылып да, аныкталып да жүргөндөй, *синкретизм* байыркы доордун көркөм *вербалдуу* өнөрүнүн өнүкпөгөндүгүнөн, жетилбегендигинен, мындайча айтканда түрлөр жана жанрлар боюнча бүгүнкүдөй болуп али профилдешпегендигинен эмес, тескерисинче ал анын ушундай чулу формада жаралып, кылымдап жашап келген жана мындан ары да жашай бере турган өзгөчө касиети болуп саналат. Байыркыдан бери карай уланып келаткан *вербалдуу* көркөм өнөрдүн артыкчылыгы ошондо.

Оюбузду тыянактай турган болсок: *синкретизм* аткаруучулук өнөрдүн табигый абалы. Ушул позициядан алып караганда дүйнөлүк оозеки маданияттын бир канаты болгон *кыргыздын эпикалык өнөрү* (оозеки маданияты) “элменттерди” гана алып жүргөн эмбрионалдык стадиядагы, өсүп-өнүкпөй калган көрүнүш эмес, тескерисинче, тээ эзелтен жаралган күнүнөн берки нечендеген доорлордон тартып, өзүнүн алгачкы пайда болгон архаикалык касиетин (табигый абалын) өзгөрүүсүз сактап калган, ошол *баяндоо* кыябында кылымдап өмүр сүрүп, азыркы заманга чейин жеткен жана ошол баштапкы абалында жашап аткан, дүйнөлүк театрдын бир чоң бутагы, бир чоң түрү, модели болуп саналат.

Тоталитардык доордо пайда болуп, ошондон ушул кезге чейин кыргыздын оозеки маданиятын уникалдуу өнөр катары баалабастан, еврокритерийге жооп бере албаган, тек гана өнүкпөй артта калган көрүнүш катары кароого түрткү болгон дагы бир көз караш - кыргыз эпиктер (оозеки чыгармачылыкты аткаруучулардын) өнөрүнүн профессионалдуулугуна байланышкан. Кыргыздын эпикалык искусствосуна карата берилген советтик жана постсоветтик окумуштуулардын типтүү мүнөздөмөлөрүнөн дагы бир ирээт эсибизге салып көрөлү: “... процесс формирования *профессионального*

искусства начался лишь после Великой Октябрьской социалистической революции" [32, 14-б.] деп турат. Ал эми эгемендүүлүк учурунда ушул концепция буруу-терүүсүз көчүрүлүп, минтип тираждалып жатат: "на протяжении многовековой истории народ создавал свое самобытное искусство, насыщенное элементами театральности" [29, 12-б.]. Акыркы мисалдан көрүнүп тургандай, азыркы окумуштуу кыргыздын көркөм маданиятынын деңгээлин профессиналдык өнөр катары карабастан, еврокритерийге салып, дагы эле "элементтердин" (эмбрионалдык абалдын) деңгээлине теңеп жатат.

Пофессионалдуулук деп эмнени түшүнөбүз? Биринчи кезекте, профессионалдуулук деп, адамдын ошол кесибинин аркасы менен жан бакканын айтабыз. Бул байыртадан бери ушул кезге чейин келаткан адам ишмердүүлүгүнө карата алынган тап-так норма. Экинчиден, профессионалдуулук дегенибиз – өз кесибинин чебери, устаты дегенди билдирет.

Эгер ушул эки критерийди кыргыздын эпиктерине карата пайдалана турган болсок, кандай натыйжаны алат элек?

Бул суроого жооп бериш үчүн, кыргыздын эпиктерине ушул эки аспекттен карап көрөлү.

Биринчи, эпиктердин *кесибине (профессиясына, ремеслосуна)* токтололу.

Оозеки аткаруучулар, анын ичинен эпос айтуучулар *(аткаруучулар)* өз өнөрлөрүн, биринчи кезекте *кесип* катары (*профессия)* пайдаланышып, ошол ремеслону өркүндөтүшүп, анын аркасы менен өзүлөрүнүн күндөлүк жашоо-тиричилигин өткөрүшкөнүн тануу дегеле мүмкүн эмес: "Мисал үчүн Шабдан, Байтик, Өзбектер Токмокто Сооронбайдын багы деген жерде чоң топ болуп, ошондо чакыртып отуз күн удаа ырдатышкан. Кайсы бир жерлерди: "Тыныбек, бул "Манасты" кандай кылып айтып калдың? Кимден үйрөндүң?" – деген суроолор болгон. "Бул "Манасты" көп кишилерден сурап жана көп улама адамдардан угуу менен толуктап айттым. Бирак ырдаган учурларда өзүм арасында жүргөндөй болуп түрлүү окуяларын элестеп кетем" - деп жооп берген. "Сенден үйрөнүп жүргөн кишилер барбы?" – деген суроолор болгондо: "Менден да үйрөнүп, сурап алып, жазып алып жүргөндөр бар. Алар ким дегенде: Сагымбай, Калыгул, Тоголок Молдо, Касымбай, Байбагыш, Кожоберди, Доңузбай, Жакыптар жана башкалар дагы бар" – деп жооп берген. Жана Тыныбек үйүндө бир ай, эки ай туруп калган күндөрүндө, "Манасты" ырдабай калганда, өз ырын өзү сагынып калгандыктан, айыл-аймагын жыйнап алып өз үйүндө да ырдап берип жүргөн" [109, 250-б.].

Ушул, ак таңдай Актандын эскерүүлөрүнөн келтирилген мисалдардан эле көрүнүп тургандай Тыныбек "үйүндө бир, эки ай туруп, ырдабай калса" *кесибин* сагынып, бук болгон экен. Бул жалпы эле манасчыларга тийиштүү көрүнүш. Ошол эле учурда, жогорку эпизоддордон баамдалгандай чоң жомокчуларды (манасчыларды) кыргыздын бай-манаптары чакыртып алышып айлап ("отуз күн удаа ырдатышкан") "Манас" айттырган. Албетте, бекер эмес. Эгерде, бир жагынан кыргыздын меймандостугун эске ала турган болсок, а экинчи жагынан жомокчуларды чакырткан кишилер байлыкка марыган инсандар болушса, үчүнчүдөн ар бир кыргыз, айрыкча бай-манап сыяктуу мырзалары ашынган намысчыл экенин кошумчалай турган болсок, анда албетте жомокчуну аттап-тондоп, керек болсо тогуздап кара мал айдатып ийээри ажеп эмес: "Кымбаттуу мейманды бул элге өзү келдиби же курбусу алып келдиби ага талашыбыз жок. Деги күтүлбөгөн жерден сиздин үйүңүздө Сагымбай менен жүз көрүшүп олтурганыбызга биз абдан кубанычтуубуз жана ыраазыбыз. Ошондой болсо да Мамбетаалы күйөө ляписиң жанбасын. Алыстан келген мейманга *бир атты мингизип, жол азыгын камдап*, Чүйдүн капчыгайына чейин узатып коюуну кайын-журтуң мойнуна алат..." [61, 6-7-б.].

Бул көрүнүш жеке эле кыргызга эмес, дегеле оозеки чыгармачылык менен алекеттенген башка калктарга да мүнөздүү көрүнүш экенин көрөбүз: "Большинство хороших сказителей были людьми недостаточно обеспеченными, мало занимающимся хозяйством; *основным заработком для них было исполнение эпоса по приглашению*. В аульной аудитории для сказителя в складчину собирали продукты и мелкие деньги; в

ставках знати ему дарили коней, дорогие халаты и пр.” [63, 160-б.], дейт, орус-совет оозеки маданиятын иликтөөчү жогорудагы оюбузду бышыктап.

Демек, жомокчулар (манасчылар), төкмөлөр жашоо-тиричилигин ушул *кесиби* (*профессия)* менен өткөргөнүн эң сонун түшүнсөк болот. Актан жазган эпизоддо баамга урунган дагы бир жагдайга көңүл бөлөлү. “Бул “Манасты” көп кишилерден сурап жана көп улама адамдардан угуу менен толуктап айттым” деген Тыныбектин сөзүндө жомокчулардын (манасчылардын) профессияны *(кесипти)* өздөштүрүү, өркүндөтүү, бийик деңгээлге жеткирүү процесси дап-даана көрүнүп турат. Тыныбектин “Манас” айтууну профессионалдык *кесип* кылып алып, ошонун аркасы менен турмушун өткөргөнүн окумуштуу-манасиликтөөчү К. Рахматуллин минтип белгилеген: “Сказитель Тыныбек Жапиев родился в 1846 году в местности Кайнар Иссык-Кульской долины и умер в 1902 году в местности Туюк Тянь-Шаньской области. Отец Тыныбека был бедняком. Сам Тыныбек с 14 лет становится *профессиональным сказителем*, а с 20-ти лет начинает петь “Манаса”, а в 25 лет уже известен всей Киргизии в качестве манасчи. *С этого времени он живет на средства, поступающие ему, как певцу-сказителю”* [88, 81-б.]. Буга кошумча кыргыздын XX кылымдагы көрүнүктүү манасиликтөөчүсү Болот Юнусалиевдин төмөнкү жазганына да токтолуп көрөлү: “1925-жылы каза болгон таланттуу Чоюкенин кайсы манасчынын шакирти болгону азырынча маалим эмес. Бирок өткөн кылымдын *(XIX кылым тууралуу айтылып жатат – **Ж.К.**)* ортосунда жашап, жомокчулук даңкы чыккан, “Манастын” үч бөлүмүн 30 күн катары менен айткан Тыныбек Жапиев, *ата-бабасынан бери жомокчулук кесибин кылган* Найманбай Балыков сыяктуу манасчылар Чоюке менен бирге жүрүп, эл кыдырып, “Манас” жомогун айтышкан” [120, XV б.]. Окумуштуу манасчылыктын профессия (кесип) экенин андан ары минтип бышыктап жатат: “Тажырыйбалуу жомокчулардан таалим алуу менен катар, манасчылардын кээ бирөөлөрүнүн ата-бабасы да эпос айтууну *кесип* кылып келгендиги белгилүү. Өз убактысынын эң таланттуу манасчысы Сагымбай Орозбаков жомокту биринчи кезекте өзүнүн бир тууган агасы Алишерден уккан. Кийин жашынан куудул ыр жана кошок чыгарып жүрүп, өзү манасчы болот. Сагымбай бирге ээрчип жүрүп атактуу манасчы Келдибектен, Балыктан, Тыныбектен таалим алган” [120, XV б.]. Андан ары окумуштуу оюн минтип жыйынтыктайт: “Мына ошондуктан жомокчулук *кесип* чыгармачылык шыктуулукка негизделген жана *укумдан тукумга өтүп келаткан кесип деп билүү керек*” [120, XV б.].

Ушул окумуштуулар менен манасчылардын өзү (маселен Актан Тыныбеков) күбөлөндүрүшкөндөй, манасчылык *кесип* (профессия) экени айдан ачык болуп турат: “Как правило, *сказители “Манаса” были певцами-профессионалами. Исполнения эпоса было у них источником существования*” [88, 81-б.].

Ушинтип, эпиктин айтуучулук өнөрдү кесип кылуусунун биринчи бөлүмүн тыянактай турган болсок, биз профессионализмди байыртадан ушул кезге чейин адам ишмердүүлүгүнө таандык болгон *кесиби* менен оокат кылуу деп түшүнсөк, анда манасчы болобу, төкмөбү, баардыгы тең материалдык жактан алганда, ошол өнөрүн *кесип* кылып, анын аркасы менен *(профессиясы менен)* нан таап жешкен, оокат кылып, үй-бүлөсүн багышкан адамдар. Алардын эч кимиси эгин эгип, мал кайтарып, турмушун өткөрүшкөн эмес.

Эми эпиктердин *кесибине (профессиясына) искусство* катары карап көрөлү. Анткени, жогорудагы: “А ведь еще совсем недавно, всего лишь несколько десятков лет назад, *кочевники-киргизы не знали своего профессионального искусства*, как не знали они счастья и мира” [20, 4-5-б.] деген аныктаманын төркүнүндө профессионализм менен искусство бири-бирине синоним катары каралып атат. Москвалык адистин пикири боюнча, кыргыздарда Октябрь төңкөрүшүнө чейин дегеле профессионалдык искусство болгон эмес экен.

А иш жүзүнө келгенде биз эмнени көрөбүз?

Келдибек, Тыныбек, Балыкооз, Найманбай, Чоюке, Сагымбай, Шапак, Жаңыбай, Молдобасан, Саякбай сыяктуу алты ай айтса чаалыкпас алп эпиктер – манасчылар, улуу эпосту нукура *искусствонун* Тал чокусуна чейин жеткиришип, жалпы адамзаттын көркөм маданиятында теңдеши жок уникалдуу *өнөр* жаратышканы жомок эмес, карандай чындык.

Элибизге жакшы маалым, “манасчы” деген наамга эпосту аткаргандардын баары эле арзый берген эмес. Ошондуктан бекеринен “чоң жомокчу” (чоң манасчы), анан “чала жомокчу” (чала манасчы) деп эл аларды экиге бөлүп келбесе керек. Анткени, “чоң жомокчу” (“чоң манасчы» эпостун өз вариантын жараткан, аны акындык жана аткаруучулук *импровизациянын* негизинде *(төгүүчүлүк, төкмөчүлүк)* бул баянды айлап-жылдап токтобой айткан теңдешсиз зор талант. Ал эми “чала жомокчу” (“чала манасчы”) дегенибиз эпостун айрым бир жерлерин жаттап алган, даяр тексттин алкагынан чыкпаган, айылдын элине эрмек салган гана аткаруучу. (аристотелдик театрдын тили менен алганда – *артист.*)

Мына ушунун өзүнөн эле “Манас” эпосун жаратуучуларга, аткаруучуларга коюлган талаптын канчалык бийик экенин, эл тарабынан берилген баанын өтө сараңдыгын, демек кесиптин ошончолук татаалдыгын, биринчи кезекте кайталангыс гана талантты талап этээрин көрсөк болот.

Ушул мисалдан эле баамдалып тургандай, элибизде өнөргө (*искусствого* деп түшүнөлү) карата өтө катаал критерий өкүм сүргөн. Ал критерий өнөрдүн профессионалдуулугун (*искусство* экенин), же тескерисинче «чалалыгын» (*ышкыбозчулук* деңгээлин) аныктаган.

Иш жүзүндө эпиктин искусствосу табиятынан өтө бийик искусство. Башынан аягына чейин *импровизацияга* негизделген (дароо төгүүчүлүк - автордук (акындык) жактан да, анан *экспромттун* негизинде аткаруучулук (айтуучулук, баяндоочулук), бир баштаганда күндөп-түндөп, айлап, жылдап бүтпөгөн өнөрдүн кандай бийик профессионалдуу искусство экендигин түшүнүү эч кандай атайын билимди талап кылбайт. Профессионалдык кудуретинин жетиктиги жагынан алганда, ушул кезде бир да дүйнөлүк сахна маданият өнөрү *(искусствосу)* манасчылык менен теңтайлаша албайт. Мурда да теңтайлаша алган эмес. Ал түгүл *импровизациялык театрдын* эң бийик үлгүсү болгон, актердук аткаруучулук өнөрдүн эталону катары эсептелген италиялык маскалар театры дагы (*комедия дель арте*) манасчынын өнөрүнө чендебейт дагы, шоона эшпей калат (Commedia dellarte – в буквальном переводе означает: “профессиональный театр”. Так был назван итальянский народный *импровизационный* театр, позднее получивший название *комедия масок”*) [41, 118-б.].

“Манас” айтуучулук өзгөчө касиет. Манасчы (эпик) *айтуучулук (баяндоочулук, аткаруучулук)* өнөрдүн кай-кай түрүндөгүдөй эле көп жылдык даярдыктан өтөөрүн, жогорудагы Тыныбектин айтканынан, же К. А. Рахматуллиндин жазып калтырганынан көрдүк. Эпиктердин аткаруучулук кудуретин азыркы кездеги чыгаан өнөрпоздор, оюнчулар менен да салыштыруу жетишсиз болоор эле. Манасчынын өнөрү күчтүү гипноздордон кем эмес. (Дегеле, театр өнөрүнүн табияты гипнотикалык касиеттен турат).

Манасчынын феномени, анын гипнотикалык таасири, аткаруучулук өнөрүнүн күчтүүлүгү жөнүндө ар кандай мисалдар айтылат. Алардын кай бири мифтей сезилет.

Келдибек манасчынын аткаруучулук кудурети жөнүндөгү М. Ауэзов калтырган маалыматка кайрылып көрөлү: “Силой своего пения он потрясал стихии, на аил неожиданно налетел ураган и среди этой бущующей стихии наезжали неведомые всадники, от топота их коней содрагалась земля” [6, 18 -б.]. Ал эми улуу манасчы Тыныбек Жапый уулун көрүп, актан Тыныбек уулу менен теңтуш өскөн чоң атам Кулмамбет “Жайдын саратанында Тыныбек “Манас” айтып атканда кыламык кар жаадырып, аттардын дүбүртү келип өтүп кетип, кардын үстүндө калган чарадай-чарадай болгон туяктардын издерин көрчүбүз” деп эскерээр эле. Мындай ойго келбес визуалдык жана вербалдык галлюцинациянын пайда болгондугунун чындыгын бир гана фактор менен - манасчынын (эпиктин) аткаруучулук чеберчилигинин укмуштуудай күчтүүлүгү,

аудиторияга тийгизген таасиринин теңдешсиздиги, эпиктин искусствосунун өтө бийик кубулуш экени аркылуу гана түшүндүрүүгө болот.

Албетте, биз манасчынын (эпиктин) аудиторияга тийгизген жогорудагыдай таасирин биринчи кезекте сөздүн күчү, ал оозеки адабият деген концепцияга такаганга көнүп калганбыз. Сөздү манасчынын өнөрүнөн (эпиктен) эч ким алып сала албайт. Бирок, бул жөн эле сөз эмес - *аткарылган сөз*, *интонацияланган сөз*. Эгерде сөз *(текст)* аткаруучулук өнөрдүн спецификасы менен толукталбаганда, башкача айтканда, театр маданиятына айланбаганда, анда анын аудиторияга тийгизген айрыкча таасири жөнүндө эч кандай сөз кыла албайт элек. "Манас" *аткаруучулук (айтуучулук, баяндоочулдук, нарраторчулук)* аткаруучунун тынымсыз эмоциясынын боёгу аркылуу гана ушундай элестүү, таасирдүү касиетке ээ болот. Бул пикирибизге бир ачык мисалды келтирип көрөлү.

"В годы гражданской войны он в рядах красных партизан сражался в Сибири, против белогвардейской армии Колчака *(иш жүзүндө Ферганадагы согушка катышкан – **Ж.К.**)*. В седле, на привалах, у костра Саякбай Каралаев исполнял отрывки из "Манаса". Он вспоминает, что люди, совершенно не понимавшие киргизского языка, часами слушали "Манас". Это говорит о том, что уже тогда Каралаев *обладал незаруядным актерским мастерством*. Вернувшись на родину, Каралаев становится известнейшим на всю Киргизию сказителем "Манаса" [1, 213-б.], деп жазган Ч. Айтматов, "Он знал миллион строк океаноподобного "Манаса" деген макаласында.

Улуу эпиктин аткаруучулук өзгөчө касиетине улуу жазуучу андан ары минтип баа берген: "Когда смотришь на Каралаева, на пластику его лица, жестов, выражение глаз, когда слушаешь этого человека, обладающего исключительным даром художественного перевоплощения, кажется, что и сам он как бы является олицотворением эпического начала. Весь его облик словно овеян ветрами минувших времен. Тогдашние события, тогдашние переживания людей, тогдашная мудрость, тогдашное горе, добро и зло выступают в едином лице. Исполнительская манера Каралаева полна душевнего накала: ритмика, страстность, вдохновение – и рядом тоска, горе: переживание, слезы – и рядом мужество, решимость, отвага. И снова раздумья, смех и плач" [1, 213-б.].

Бул мисалдан манасчынын (эпиктин) аткаруучулук өнөрүнүн курулай сөздөн гана куралбаган, биринчи кезекте ар кыл эмоцияга сугарылган өтө бийик профессионалдуу *искусство* экени бадырайып көрүнүп турат.

Дароо айта кетчү нерсе – "манасчы мынча сапты жатка билет, же билген" деген тезис түпкүлүгүнөн калпыс болуп эсептелет. Анткени, манасчылыктын негизи – *импровизация* (төгүүчүлүк, төкмөчүлүк). А импровизацияда эч кандай кандай чек болбойт. Манасчы (эпик) тынбай, талбай айта *(аткара, баяндай)* бере турган болсо, ал миллиондогон саптар менен өлчөнөт. Эпик керек болсо беш... он миллион сапка чейин токтобостон "Манас" айта бериши ыктымал.

"Тыныбек Чоң казатты алты ай айтса да түгөтө алчу эмес", деп эскерчү Кулмамбет атам. Эгер Тыныбек Чоң казатты эле алтый ай айтса, анда бүтүндөй "Манасты" канча мезгилге чейин айтышы мүмкүн? Ал канча миллиондогон сапка айланышы ыктымал? Демек, "Манас" айтуу дүйнө кандай чексиз болсо, дал ошондой чексиз көрүнүш болуп саналат. Ал манасчынын (эпиктин) талант кудуретине байланышкан. Ошондуктан, манасчы (эпик) "эпостун баланча сабын билген" деген аныктама, иш жүзүнө келгенде чындыкка таптакыр коошпойт. Анткени, эпик (манасчы) эпостун тексттин жаттап алган эмес. Ал тоталдуу *импровизатор*. Оозуна кандай сөз келсе, окуяга, сюжетке карата токтобостон куюлуштуруп айта берет. Экинчиден, *импровизатор* катары манасчы (эпик) бир айтканын дал өзүндөй кылып кайра кайталабайт, азыркы жаттама, чала манасчылардай (рапсоддордой). Улам жаңы вариациялар менен текстти токуп кете берет. Эпиктин (манасчынын) чексиз сапка чейин айта ал турган өзгөчөлүгү, феномени ушунда.

Ал эми эпик өзүнүн өнөрү менен эпос *айтууну (аткарууну, баяндоону, наррацияны)* дүйнөлүк театрдын үзүлбөгөн бир магистралдуу бутагына айланткан,

эпикалык искусствону алып жүргөн эң башкы фигура болуп саналат. Ушул эмгектин негизин түзгөн *эпикалык театр* деген түшүнүк дагы эпостордун тексттине карата эмес, биринчи кезекте эпиктин *(айтуучунун, баяндоочунун, нарратордун)* аткаруучулук талант кудурети, айтуучулук *(баяндоочулук) искусствосу* менен гана байланышкан. Ошон үчүн, эпиктин өнөрүнө *(искусствосуна)* таандык касиеттер аркылуу гана бул кубулуштун маани-маңызын толук түшүнө алабыз.

Жогорудагы мисалдардан биз эпиктин (манасчынын, төкмөнүн ж. б.) өнөрү *(искусствосу)* байыртадан тартып ушул кезге чейин уланып келе жаткан акындык жана *аткаруучулук (айтуучулук, баяндоочулук, нарраторчулук)* профессионалдуу искусствосунун эң бийик сересинде турган теңдешсиз көрүнүш экенин көрөбүз.

1.2. Аристотелдин канону жана театр өнөрүнүн көп моделдүүлүгү

Театр таануу, сахна искусствосун иликтөө илиминде, дүйнөлүк театр өнөрүнүн башаты катары байыркы Египет мифологиясында өлүп кайра тирилген табияттын кудайы "Осиристи коюу" [59, 412-б.] процессиясы да эсептелет. Бирок, бул атактуу сөөк кою процессиясы сыяктуу ритуалдык, ырым-жырымчылык, үрп-адат, каада-салт өңдүү көрүнүштөр, башка эч бир элде кездешкен эмес, жеке гана Египетте өтүп турган десек да калпыстык болот. Эгерде "Осиристи коюну" (же көмүүнү) театр, же театрдын башаты деп эсептей турган болсок, анда, маселен, ошол эле кыргыздын да *сөөк коюусун* эмне үчүн театр, же театрдын башаты дей албайбыз деген закончэнемдүү суроо өзүнөн-өзү келип чыгат. Кыргызды мындай коелу, жалпы эле адамзаттын ар бир улутунун ичинде сөөк кою ритуалы бар. Андыктан, "Осиристи коюу" өзгөчө ритуал эмес. Тарыхты карап көрсөк, сөөк коюу, аза күтүү сыяктуу дүйнө элдеринде кылымдап өкүм сүргөн контексттен дээрлик айырмаланбасына күбө болобуз.

Демек, бүтүндөй театрдын башатын жалгыз гана Египеттеги "Осиристи көмүү" менен чектеп кою бир жактуулук болуп саналат.

Ошол эле учурда, ушул кезге чейин илимде да, адабий жана арт-окумуштуулардын ичинде да, же болбосо жалпы эле сахна практиктеринин арасында да театрдын табияты туурасында тээ байыртадан бери эле калып алып калган бирдиктүү бир ой, так пикир, канондошкон аныктама, ал түгүл стандарттaшып калган догма өкүм сүрөт. Ал догма негизинен байыркы грек философу, ойчул, эстет Аристотелдин (б. з. ч. 384-322-жылдар) "Поэтикасындагы" адабият менен театрга берилген аныктамасына түздөн-түз байланышкан. Аристотелдин аталган теориясы 23 кылымдан бери театрга берилген мүнөздөмөнүн квинтэссенциясы катары каралып келе жатат. Мейли дүйнөлүк театр практиктери болсун, мейли театр таануу илими болсун искусствонун бул түрүн тек гана Европанын, так айтканда байыркы Греция менен Римдин энчиси катары карашат. Ушундан улам, байыркы грек мифологиясында түшүм менен өсүмдүктөрдүн, жүзүмчүлүктүн кудайы, адамзатка Дионис, Бахус, Вакх [74, 190-б.] деген аттарда белгилүү болгон, анын урматына Улуу Дионис майрамы деп аталган салтанаттын учурунда биздин заманга чейинки 534-жылы грек драматургу Феспиддин эллада мифологиясынын негизинде жазган үчилтигинин коюлушу менен дүйнөлүк театр төрөлгөн деген түшүнүк [41, 13-14-б.] ушул жыйырма алты кылымдан бери кыйшаюсуз сакталып келе жатат.

Адегенде "аристотелдик театрдын" (европалык типтеги театр) эмне себептен дүйнөлүк сахна өнөрүнүн жападан жалгыз түрү катары каралып, тоталдуу үстөмдүккө ээ болуп калганынын биринчи орчундуу себебине токтололу.

Европалык типтеги, же болбосо аристотелдик театрдын (түз маанисинде айтканда байыркы грек театрынын) дүйнөгө тарашы биздин заманга чейинки доордогу алгачкы глобалдаштыруунун (ааламдашуунун) натыйжасы. Биздин доордогу глобашдаштыруу массалык-маалымат каражаттары, радио-телевидение, интернет аркылуу ишке ашса, ал замандагы жайылтуу согуш жолу менен ишке ашкан. Анын "автору" ошол эле Аристотелдин тарбиялануучусу жана замандашы, ал учурдагы грек падышасы, кадимики

чыгаан аскер башчысы Александр Македонский (б. з. ч. 356-323-жылдар). Ал дүйнөлүк театрдын бешиги деп эстептелип келаткан байыркы гректердин сахналык искусствосун, дегеле жалпы элладанын маданиятын, биринчи кезекте, согуш жолу менен басып алган элдеринин баарына жайылткан (глобалдаштырган). Муну биз төмөнкү мисалдардан айкын көрөбүз: "Организация крупных экономических форм ведет к завоеванию новых территорий, требует огромного притока рабов. Стремление к этому выливается в походы Александра Македонского, покорившего в короткий срок почти весь известный тогда грекам мир.

Благодаря колонизации Востока и расширению торговли с самыми отдаленными странами тогдашнего мира, *происходит распространение на Восток греческого языка, греческой культуры и образованности...*" [41, 47-б.]; "*Проникновение греческой культуры* связано с завоеванием Александром Македонским Средней Азии в IV веке до н. э. и возникновением на Востоке крупных централизованных эллинистических государств. *Происходит обмен между культурой, созданный эллинским народом,* и высокоразвитой цивилизацией Востока. Греческий язык стал языком-посредником в общении культурных людей ряда стран - от границ Индии до Апенинского полуострова" [87, 46-б.].

Ушул учурдан тартып элладалыктардын атынын туягы жеткен жерге чейин тараган европалык үлгүдөгү театр Александр Македонскийдин устаты Аристотелдин теориясына ("Поэтиканын" канондоруна) ылайык өкүм сүргөн театр өнөрүн биринчи орунга коюп, ушул принципти сахна искусствосунун эң негизги өзгөчөлүгү катары кабыл алып, адамзат анын таасири, стереотиптери, догмалары, критерийлери менен ушул кезге чейин жашап келе жатат. Бул экинчи орчундуу себеби.

Дүйнөгө Александр Македонскийдин глобалдаштыруусу менен тараган байыркы грек театры ага Аристотелдин "Поэтикасындагы" адабият менен театрга берилген аныктамалары аркылуу бышыкталып, бекемделип, ондогон кылымдар бою Европада жана элладалык сахна искусствосунун таасири жайылган андан тышкаркы территорияларда дагы театр эстетикасын аныктай турган илимий канондун милдетин аткарып келген. Ушундан улам, негизинен Европадагы постэллинисттик драматургия менен театр маданиятынын тарыхына көз сала турган болсок, биринчи кезекте Аристотелдин аныктамасына гана ылайык өнүгүп жүрүп олтурганын көрөбүз. Европалык типтеги театрдын практикасына жана анын теориясынын өсүп-өнүгүүсүнө олуттуу таасир тийгизишкен: орто кылымдагы француз классицизминин теоретиги Никола Буалонун "Поэтикалык искусство" трактаты; [41, 206-б.] 18-жүз жылдыктагы Агартуу доорунун көрүнүктүү өкүлү, биринчи энциклопедист француз Дени Дидронун "Актер жөнүндө парадокс" трактаты [41, 278-280-б.]; ошол эле доордун драматургу, теортетиги немец Готгольд Эфраим Лессингдин "Гамбург драматургиясы" фундаменталдуу теориялык туундусу [41, 304-306-б.] түздөн-түз Аристотелдин театр менен драматургияга берген аныктамасын уланткан, тереңдеткен гана эмгектер болуп саналышат. Бир сөз менен айтканда европалык театрдын теориясы менен практикасы Аристотелдин аныктамасынын догматынан жүздөгөн жылдар бою дээрлик чыккан эмес.

Ошол эле учурда дүйнө элдеринин европалык типтеги сахна өнөрүнөн башка, аристотелдик театрга окшобогон аткаруучулук өнөрүн театр катары санаган бир дагы олуттуу трактатты, же илимий эмгекти театр иликтөө илими кылымдар боюу учураткан эмес. А кылымдап Европада, дүйнө жүзүндө Аристотелдин аныктамасы кыйшаюсуз догма катары өмүр сүрүп келген.

"Аристотелдик театр" дегенде эмнени түшүнөбүз?

Албетте, "аристотелдик театр" деген терминдин өзү бир кыйла шарттуу. Эмне дегенде, советтик - орус театр, адабият теоретиги В. Фролов, кадимки культка айланган орус - совет окумуштуусу М. Бахтиндин: "Его *(Аристотель – **Ж. К.**)* поэтика остается незыблемым фундаментом теории жанров" [9, 396-б.] деген, байыркы грек окумуштуусунун окуусун абсолютташтырган аныктамасы менен полемикага кирип, акыйкат белгилегендей: "Аристотелевская поэтика до сих пор сохраняет свою ценность,

однако вряд ли можно считать ее теперь, в семидесятых годах XX столетия, “незыблемым фундаментом теории жанров” [111, 38-б.] дейт. Окумуштуу айткандай Аристотелдин аныктамасы ал жашап өткөн доордон кийинки мезгилдеги көркөм-эстетикалык кубулуштардын бүтүндөй спектрин, анын ичинде театр искусствосунун көп түрлүү палитрасын толук бойдон чагылдара албайт. Бирок, европалык типтеги театрдын Аристотель аныктагандай “Целый ряд суждений Аристотеля сохраняет свое значение и в наше время” [41, 46-б.] делингендин ичиндеги анын эң негизги белгиси – *“подражание действию”* [4, 653-б.], же *“театр действия”* ушул кезге чейин дүйнөлүк сахна өнөрүнүн негизи катары кабыл алынат жана ушундай формада азыркы күндө да өкүм сүрүп келе жатат: “На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово “драма” на древнегреческом языке означает “совершающиеся действие”. На латынском языке ему соответствовало слово action, то самое слово, корень которого – act – перешел и в наши слова: “активность, “актер”, “акт”. Итак, драма на сцене есть совершающиеся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим” [100, 88-б.] деп, орус театрынын реформатору, кийин советтик доордо сахна идолуна айланган К. С. Станиславский Аристотелдин теориясына жыйырма төрт кылым өткөн соң да анын аныктамасын бышыктап жатат. Ошондуктан, сахна искусствосунун европалык моделин “аристотелдик театр” деп мүнөздөө объективдүү чындык да, объективдүү зарылчылык да болуп саналат.

Жогоруда белгиленгендей, Аристотелдин театр өнөрү туурасындагы теориялык аныктамасы азыр ушул биз жашап аткан заманга чейин далай интерпретациялардан өткөн: талданган, бурмаланаган, кошумчаланган, кеңейтилген. А эң башкысы - анын жолдоочулары, жактоочуларынын аракеттери менен догмага айлантылган. Маселен, ошол эле жогоруда сөз айтылган француз классицизминин (XVII кылым) теоретиги Никола Буало репрессивдүү маанайга ээ болгон “Поэтикалык искусство” *(“Поэтическое искусство”)* трактатында Аристотелге түздөн-түз тиешеси бар да, тиешеси жок да аныктаманы иштеп чыгып, аны догмага айланткан. Бул догма трагедияга тийиштүү үч бирдикке байланыштуу. Иш жүзүнө келгенде Аристотелдин окуя бирдигине гана тиешеси бар, ал эми калган эки бирдикке философтун кыйыр тиешелүү экенине карабастан, бул эрежелерди (үч бирдиктин закону) Буало байыркы грек окумуштуусунун өзгөрүлбөс аныктамасы катары көрсөткөн: “В XVII в. теоретик французского классицизма *(Никола Буало - **Ж. К.**)* приписывал Аристотелю также требование единства места и времени (закон трех единств). На самом деле о единства места Аристотель не пишет ничего, так как в греческой драме место действия могло меняться. Аристотель не настаивает и на том, чтобы действие драмы происходило в течение одних суток, хотя практически события трагедии обычно умещались в рамки одного дня” [41, 45-б.].

Ушуга окшогон кошумча-алымчаларга карабастан, бир гана постулат эч кандай өзгөрүүгө дуушар болгон жок: Аристотелдин аныктамасы философ жашап өткөн биздин заманга чейинки IV кылымда кандай болсо, дал ошондой бойдон ушул кезге чейин сакталып калды, ал - *иш аракеттин театры (театр действия)*. Бул аныктама ушул азыркы күндө да европалык типтеги театрды таанып-билүүдөгү фундаменталдуу түшүнүк болуп саналат. “Аристотелдик театр” деген аныктаманын эң негизги себеби ушул.

Аристотель азыркы европалык театрлардын башаты болгон байыркы грек трагедиясын (театрын деп түшүнүңүз) төмөнкүдөй мүнөздөйт: “трагедия есть *подражание действию* важному и законченному, имеющими определенный объем, [производимое] речью, услащенной по – разному в различных ее частях; *[производимое] в действии, а не повествовании*, и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katarsis) подобных страстей” [4, 651-б.].

Тексттен көрүнүп тургандай, Аристотель *баяндоочу* искусствого негизделген эпосту, б. а. эпос айтууну трагедия (театр деп түшүнүңүз) катары эсептебейт. : “…согаласно Аристотелю, было принято считать, что эпическая и драматическая формы в корне отличны друг от друга” [19, 66-б.]. Анткени, байыркы грек философунун ушул

аныктамасына ылайык, театр биринчи кезекте *баяндоого* (сөзгө) эмес *иш-аракетке (действие)* баш ийдирилген Ушул постулат (*иш-аракетке багыңкылык*) кийинки европалык театрдын бүтүндөй өсүп-өнүгүүсүн, спецификалык өзгөчөлүгүн шарттаган анын эң башкы белгиси (краеугольная камень) болуп саналат.

Ошол эле учурда эпосту аткарууга карата ошол эле Аристотелдин окуусун улантуучулар "Термин *эпос* происходит от греческого epos – «слово», в отличие от *лирики* (лира – музыкальный инструмент; лирическое стихотворение первоначально было песней, пелось под аккомпанемент лиры) и *драмы* (греческое drao означает «*действовать*» [107, 324-б.] деп, XX кылымдагы адабият теориясында да мүнөздөшкөндөй, байыркы грек окумуштуусунун *"[производимое] в действии, а не повествовании"* [4, 651-б.] деген принциби азыр ушул кезде да толук бойдон сакталып турат.

Ал эми европалык типтеги театрда, орхестрага *(байыркы гректерде оюн аткарыла турган аянт - азыркыча сахна)* протагонист (биринчи актер) чыккандан баштап, иш-аракетти ишке ашыра турган дал ошол актер. 20-кылымдагы көрүнүктүү француз окумуштуусу, театр иликтөөчү Патрис Пави: "До начала XVII в. Термин "актер" обозначал дествующее лицо пьесы; затем он стал исполнителем роли, ремесленником сцены, комедиантом" [83, 9-б.] деп мүнөздөмө бергендей, Аристотелдин аныктамасы менен айтканда актер "действующий" (иш-аракет жасоочу) болуп саналат. Башкача айтканда: "Античная традиция передает, что первым трагическим поэтом был Ф е с п и д (VI в. до. н. э.). Первая постановка его трагедии (название его неизвестно) состоялось *весной 534 г. до. н. э.* на празднике Великих Дионисий. *Этот год принято считать годом рождения мирового театра"* [41, 13-14-б.] деп айтылгандай, афиналык трагедиялык акын Феспид орхестрага (азыркыча алганада сахнага) биринчи актерду - *гипокритти* (протагонисттин синоними) алып чыгып, аны *хор* менен диалогго киргизип, иш-аракетке (действие) баш ийдиргенген мезгилден тартып, азыркы биз билген европалык типтеги театр өнүгө баштаган: "Феспиду приписывается усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением Феспида было выделение из хора одного исполнителя, актера. Этот актер, или, как его называли в Греции, *гипокрит* ("ответчик"), мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия различных персонажей, покидать сценическую плодщадку и возвращаться на нее" [41, 13-14-б.].

Бирок, европалык типтеги театр дароо эле *гипокриттен (протагонисттен)* жарала калган эмес. "Греческая античная трагедия вышла из хора..." [83, 428-б.] деп, ошол эле Патрис Пави өтө акыйкат аныктагандай, байыркы грек театры актер (дествующий) пайда болгонго чейин, жогорудагы аныктамада айтылгандай далай мезгил бою хордун негизинде өкүм сүрүп келген: "...хор в трагедии – это ее самое древнее, самое архаичное, самое близкое к началам драмы ядро" [4, 6-б.].

Андай болсо, эмне себептен Аристотель грек театрынын алгачкы стадиясында бүтүндөй үстөмдүк кылган *баяндоочу өнөрдү - хордун* ролун элес албай, иш-аракетти жана аны алып жүрүүчү актерду биринчи планга чыгарып жатат? Анткени, Аристотелдин теориясы түгүл анын өзү туула элек кезге чейин бир кылым мурда эле, башкача айтканда байыркы гректердин Эсхилден (байыркы грек драматургу, б. з. ч. 525 - 456-жылдар) кийинки экинчи улуу драматургу Софоклдын (байыркы грек драматургу, б. з. ч. 496 - 406-жылдар) тушунда, эллада театрынын конфигурациясы толук бойдон калыптанып бүткөн болчу. Иш жүзүнө келгенде Аристотель эки кылымдык эстетикалык практикасы бар, башкы функцияны актер алып жүргөн, а *хор* болсо тек гана минималдуу баяндоочунун, а кээде бар болгону салттуу антураждын гана милдетин аткарып калган учурда жарык дүйнөгө келип, көз карашы *хордон* кийинки грек театрынын практикасынын мезгилинде калыптанып жатат. Байыркы грек философунун хордун *(баяндоочунун)* ролун жокко чыгарганынын, негизги себептеринин бири ушунда турушу толук ыктымал.

Эми, байыркы грек театрында хордун функциясынын жоголуу процессине кыскача экскурс кылып көрөлү: Феспид алып келген протагонисттин (биринчи актер, же гипокрит) пайда болушу менен хор өзүнүн фукциясын бир кыйла басаңдатса (анткени роль ойногон актер (действующий) кирди, театрга), кийин Эсхил девтерагонистти (экинчи актер) киргизгени аркылуу хор диалог алып бара турган милдетинен дээрлик ажыратылып, актерлор өз ара диалогго кире башташкан. Ал эми, андан соң Софокл тритагонистти (үчүнчү актерду) сахнага чыгарган соң, хор негизги миссиясын биротоло жоготкон: "Трагедия развивалась именно на основе хора, из которого впоследствии был выделен один актер. С появлением второго и третьего актера роль хора ослабевает, драматический конфликт может теперь развиваться и без участия хора" [41, 42-б.]. Анткени, үч актер толук бойдон ролдорду бөлүштүрүп алышып, хордун жардамысыз эле бүтүндөй драманы аткарууга жетишишкен.

Ушундай шартта, Аристотель өзүнө чейинки, өз көзү менен көрбөгөн, мурда өтүп кеткен театрга баа бергенге караганда, грек театрын өзү жашаган доордогу бүтүн бир (целостный) эстетикалык кубулуш катары кабыл алышы алда канча мыйзамченемдүү. Анын хордун ролуна маани бербегенин ушул жагдай менен түшүндүрсө болот.

Европалык типтеги аристотелдик театрдын таржымалы, кыскача аргументтештире турган болсок ушундай мүнөздө экенин көрөбүз.

Эми, жогоруда белгилегендей, Аристотелдин театр жөнүндөгү канондоруна бап келбеген, анын горизонтун кеңейтип, көп түрдүүлүгүн жана көп моделдүүлүгүн түшүнүүгө жол ачкан эстетикалык көз караштарга токтололу. Ал түгүл театр деген, биз көнүп калган түшүнүктү танып, аны жалаң гана социалдык институт эмес, биринчи кезекте биологиялык кубулуш (явление) катары далилдөөгө жасалган аракеттер да, театр таануу илиминде жана практикасында дайыма орун алып келген. Театрдын табигый-биологиялык кубулуш экени, демек анын негизинде оюн (*физиологиялык оюн, кыял оюну*) жатканы туурасында, ал эми оюндун биринчи кезекте табигый-биологиялык көрүнүш экендиги, демек ошого жараша ал адамдын (*дегеле жан-жаныбарлардын баардыгынын*) *субстанционалдык* стихиясы, жашоо муктаждыгы, өмүр сүрүү зарылчылыгы экени жөнүндөгү теориялар, ой толгоолор жана жоромолдор бар. Мындай көз карашты, өткөн кылымдын башында жашап жана эмгектенип өткөн орус театрынын, кийин совет сахна өнөрүнүн оригиналдуу инсандарынын бири драматург, режиссер, теоретик Н. Н. Евреинов туюндурган. Анын, «Театр у животных», «Театр для себя», «Театр как таковой» аттуу фундаменталдуу эмгектери өз учурунда көптөгөн жактоочуларды да, оппоненттерди да пайда кылып, кызуу талаш-тартыштарды жараткан. А советтик театр таануу илими Н. Н. Евреинов жана анын пикирлештерине субъективисттер деген жарлык таккан: "Несколько особняком стоял Н. Н. Евреинов – сторонник *философского субъективизма*. Создатель теории театрального инстинкта, присущего по его мнению, не только людям, но и животным и даже неодушевленным предметам, он в своих брошюрах "Театр как таковой" (1912), "Театр для себя" (1915, 1, 2 ч.) и других провозглашал театральность всей жизни, тем самым отвергая театр как особую форму искусства, лишая его общественного назначения" [33, 30-б.].

Театрды коомдук аң-сезимдин активдүү формасы катары колдонуп, аны саясий-идеологиялык иш жүргүзүүнүн башкы рупоруна айлантып алган социалисттик системанын - тоталитардык коомдун илимий интеллигенциясы үчүн Н. Н. Евреиновдун асоциалдуу тыянагы таптакыр кабыл алынбасы өзүнөн-өзү түшүнүктүү болчу.

Эми, советтик идеологиянын критерийлеринен четтеп, Евреиновдун "Театр у животных" аттуу илимий трактатынын квинтэссенциясына көз чаптырып көрөлү: "Один из важных для него примеров "театральности" у животных – их "маски" (имеется в виду охранительный окрас) "из богатейшего театрального гардероба Природы, в том числе так называемая маска Смерти. Речь идет о примере актерства у животных перед лицом опасности, когда у них нет мимикрического "грима", то есть о симуляции смерти. Один из ярких примеров — мышь, которая притворяется мертвой, попав в лапы кошке. Евреинов

находит, возможным говорит, что она драматически играет роль. И это пример “ряженья” в плане подлинного «драматического представления” [62, 12-13-б.].

Мына ушундай парадоксалдуу тыянак. Албетте, мындай пикир тегининен чыкпаган. Жогорудагыдай көз караш, биринчи кезекте театрдын негизин жаратылыштын өзүнө таандык болгон *мимикрия* жана *оюндан* издөө тенденциясынан улам чыкканын түшүнүү кыйын эмес (Мимикрия (англ. mimicry, от греч. mimikos - подражательный... [96, 80-б.] - кубулуу, өзгөрүү, тууроо).

Бирок, Н. Н. Евреиновдун теориясы, бир чети, бүтүндөй баарын марксисттик-лениндик, коммунисттик идеологиянын догмалары менен ченеп-бычкан мезгил үчүн, экинчиден, аристотелдик театрдын иш-аркетинин (действие) жетегинде ишке ашкан К. С. Станиславскийдин системасын канондоштуруп алган советтик театр ишмерлери үчүн жат теория катары эсептелгени да мыйзамченемдүү көрүнүш болчу: “Один из теоретиков “нового театра”, Н. Н. Евреинов, в работах “Театр как таковой”, “Театрализация жизни”, “Театр для себя” утверждал, что театр не может быть специальным видом искусства, потому что в человеке с детства заложен биологический инстинкт театральности и вся жизнь человека – непрерывный спектакль, который разыгрывается до самой его смерти. И игры первобытных людей, и церемониал при дворе Людовика XIV, и религиозные обряды христиан, и бытовой ритуал деревенской свадьбы – все это Евреинов считал театром. Теория Евреинова размывала границы театра, отрицала его как вид искусства” [92, 347-б.], деп Н. Евреиновго өтө катуу сын айтып жатышат, советтик окумуштуулар - театроведдер.

Н. Н. Евреиновдун теориясы советтик эле эмес, жалпы эле дүйнөлүк сахна өнөрүндө стереотиптер менен догмаларга баш ийбеген оригиналдуулугу менен бүгүн өзүнүн жактоочуларын катарын алда канча көбөйттү.

Маселен, жапырт ролдошкон коомдун, ролдошкон ырым – жырымдын, каада – салттын, ритуалдардын табиятын түшүнүүдө, Н. Н. Евреиновдун көз карашы өтө чоң түрткү бере алат.

Демек, театрдын табиятын баамдап билүүдө жана сахна искусствосу туурасындагы көз караштардын горизонтун кеңейтүүдө бул инсандын теориясы, ой жоруулары мындан ары да мындан да баалуу роль ойноoруна шек кылууга болбойт.

Мына ушундай, театрдын табиятына карата стандарттуу, тривиалдуу эмес эстетикалык көз караштардын бирин, 20-кылымдын дагы бир эпатаждуу теоретиги кадимки абсурдисттик театрдын пайда болушуна жана өнүгүшүнө олуттуу таасир тийгизген 20-кылымдагы француз актеру, режиссер жана теоретик Антонен Арто да билдирген: “В конце 20-х и начале 30-х годов Арто публикует ряд статей, в 1938 году собранных в книге “Театр и его двойник”. В статьях “Театр и чума, “Мизансцена и метафизика”, “Театр алхимический” и других Арто разрабатывает предпосылки так называемого театра жестокости” [40, 134 - 135-б.].

Антонен Артонун түшүнүгү боюнча, театрдын табияты иррационалдуу жана мистикалуу болуш керек [40, 134 - 135-б.].

Ушул эле катарда 20-кылымдагы италиялык парадоксалдуу режисселордун бири, актер жана драматург Кармело Бененин “оюнсуз театры” (театр без спектакля) да турат: “Величие театра Кармело Бене в том, что он передает невыразимое через сказанное. *Причем не с помощью слов и речи*, что было бы традиционной, человеческой формой выражения, а посредством *эпифании* молчания *(эпифания - грек тилинен алганда “Кудайдын келиши” деген маанини билдирет. Бул текстте “Кудай берген” деген мааниде түшүнсөк болот –* ***Ж. К.*** *)*, непроизнесенного слова” [5, 77- б.]. дейт, италиялык адис Умберто Артиоли. Кармело Бенеге мындан да парадоксалдуу мүнөздөмөнү дагы бир италиялык адис Маруцио Гранде берет: “Полагая свое превосходство по отношению к т е а т р у в о о б щ е *(оригиналдагы стиль боюнча берилди –* ***Ж.К.****)*, Бене с самого начала провозглашает парадоксальную идею невозможного театра: *театр, которого не дано*, который тем не менее сделал возможным и реальным спектакль” [73, 80 - б.].

Театрдын табияты тууралуу мына ушундай парадоксалдуу көз караштардын, теориялык ой жоруулардын, ал түгүл Бененики сыяктуу практикалык процесстин өкүм сүрүшү, сахна өнөрүнүн жаратылышын, аткара турган милдетин, бир гана аристотелдик түшүнүк менен чектеп койбостон, тескерсинче, алда канча кеңири кароого, калыптанып калган догмаларды бузууга багытталгандыгы менен өтө баалуу.

Ошол эле байыркы маданияты, байыркы театры бар Кытайда европалык типтеги драма театры «сүйлөөчү драма» ("разговорная драма") деп, аты эле айтып жаткандай эксперименталдык маанайдагы театр катары мүнөздөлөт: «В начале XX в. в Китае появился современный реалистический театр, который в отличие от национального театра музыкальной драмы с конца 20-х годов стали называть театр разговорной драмы» [103, 234- б.]. Анткени, жогоруда айтылгандай, байыртадан бери келе жаткан салттуу Кытай театры – музыкалык театр (сицюй): "Особой зрелищной яркостью, впечатляющей детально разработанной системой условных приемов игры, грима, театральных костюмов отличался театр пекинской музыкальной драмы; это местная разновидность театра сицюй с начала IX в. пользовалось популярностью в масштабе всего Китая" [103, 233- б.].

Кытайдын *сицюйи* сыяктуу эле аристотелдик театрдын принциптерисиз эле пайда болгон сахна искусствосунун бири орто кылымдардан бери өкүм сүрүп келаткан япондордун салттуу Кабуки театры: "Кабуки, один из видов классического театра Японии. Включает музыку, танцы, драму. Истоки в народных песнях и танцах. Сложился в начале 17 в., получил развитие в конце 17 – начале 18 вв. С 1852 года в труппах Кабуки выступают только мужчины. В современном Кабуки сохранилось особая условная иполнительская манера, канонические позы, грим, декорации и др. Утвердилась преемственность актерских династий – Итикава, Оноэ и др" [96, 518- б.].

Ушул мисалдардан эле көрүнүп тургандай дүйнө жүзүндөгү элдердин сахна маданияты жөнүндөгү түшүнүктөрү ар башка, ар түркүн. Өнөрлөрүнүн түрлөрү да ар кыл. Дегеле, дүйнө жүзүндө театр – оюн-зоок өнөрү жок улут, эл болушу мүмкүн эмес экенин ар бир калктын рухий маданиятынын мисалында көрө алабыз. Албетте, «театр» деп европадагыдай, европалык типтегидей, Аристотелдин аныктаганындай аталбаса дагы, ал элдердин оюн-зоок маданияттары, спецификасы, жүктөлгөн жүгү, анан аткарган функциялары боюнча, ошондой эле маңызынын иденттүүлүгү жагынан тумтак бойдон аткаруучулук өнөрдүн (бул жерде *театрдын*) критерийлерине толук жооп берет.

Демек, биз театрды бир гана түрдүү (европалык типтеги), бир гана моделдүү (аристотелдик) көрүнүш катары карай албайт экенбиз.

1.3.Бертольт Брехттин "эпикалык театры" жана аристотелдик эмес театр

Аристотелдин театр тууралуу теориясынын догамага айланып, анын үстөмдүгүнүн бүтүндөй сахна искусствосуна тоталдуу таралышына XX кылымдын ичинде гана биринчи ирээт чекит койгон, дүйнөдө улуу философтун сахна искусствосу тууралуу канондору жападан жалгыз түшүнүк болбой тургандыгын чыгармачылык практикасы, идеологиялык көз карашы жана эстетикалык көз карашы менен бүтүндөй Европага (демек дүйнөгө) жар салган немец драматургу, режиссеру жана теоретиги, эпатаждуу Бертольт Брехт: "Свой театр Брехт сам называл "неаристотелевским", "нетрадиционным", "небуржуазным" – эпическим. Принципы эпического театра складывались более тридцати лет" [40, 379- б.].

Бертольт Брехтке чейин эч бир театр практиги, же болбосо эч бир сахна теоретиги "эпикалык театр", "аристотелдик эмес театр" деген аныктаманы колдонгон эмес. Ага батынып даашкан да эмес. Анткени, бир дагы театр искусствосу тууралуу тарыхый, илимий булактардан мындай аталышты, же аныктаманы таба да, кездештире да албайбыз. Ал түгүл, Брехттин аныктамасынан кийин деле, ушул кезге чейин театр иликтөө илими "аристотелдик эмес театр" деген мүнөздөмөгө батынып кирише албай, дагы эле даай албай келе жатат.

Нацисттик Германиянын милитаристтик машинасы апогейине жете баштаган 1936-жылы, Бертольт Брехт "О нерастотелевский драме" [19, 65- б.] *("Аристотелдик эмес драма жөнүндө")* деген, анын эстетикалык көз карашын чагылдырган теориялык эмгегин жазат: "Брехт назвал свой театр эпическим и имел для этого основания: именно из арсенала эпического искусства он почерпнул многие способы комментировать события со стороны, как это положено *рассказчику* или автору в п*овествовательных* жанрах" [42, 129- б.].

Брехттин аристотелдик эмес театр туурасындагы теориясынын квинтэссенциясы болгон *"как это положено рассказчику или автору в повествовательных жанрах"* деген аныктаманы кунт коюп карап көрөлү. Биз кандай интерпретацияларды бербейли, ар түркүн ой жоруларды жасабайлы, "рассказчик" (аңгемечи), "повествовательный жанр" (баяндоочу жанр) дегенибиз, адабияттын биринчи түрү болгон кадимки *эпос* болуп саналат. Аристотель поэтикалык искусство тууралуу трактатында эпосту театрдан (трагедиядан) айырмалаган өзгөчөлүгү, сахнага ылайыгы жоктугу катары анын *түзүлүшү* менен *метрин* белгилеп [4, 674- б.], аны көрүүчү өз көзү менен көрө албастыгын, тек гана ал аңгемечинин баяндоосунда гана ишке ашаарын [4, 675- б.] көрсөтүп жатат. А Бертоль Брехт тескерисинче дал ошол көз менен көрө албай турган, *аңгемечи* гана баяндаган эпосту аткарууну (рассказчик, повествователь) сахна искусствосу деп аныктап, аны жаңы эстетикалык көз караш жатат сунуштап, болгондо да "аристотелдик эмес театр" деп жар салып атат.

Брехт европалык типтеги театрдын тарыхында биринчи жолу анын аренасына еврокритерийге (аристотелдик театрдын аныктамасына) дал келбей турган *эпикалык (баяндоочу, нарративдик маанисинде)* деген түшүнүктү иштеп чыгып, сахна теориясы менен практикасына өтө активдүү киргизгенге жетишти.

Немец театр практиги менен теоретиги кайсы постулаттарга таянып ушундай көз караштı айтып жатат?

Биринчиден, Брехттин теориясынан Европадан айырмаланып эпосту баяндоо өнөрү өтө өнүккөн ориенталисттик *(Азияга тийиштүү)* маанайды көрөбүз. Демек, анын эпикалык театр тууралуу көз карашынын негизги фундаменттеринин биринин милдетин Азиядагы *эпосторду аткаруу* өнөрү кызмат өтөгөнүн түшүнсөк болот. Брехттин Азияга кызыгуусуна анын байыркы кытай легендасынын негизинде жазылган "Кавказдын ун чийини" (легендада "кытайдын ун чийини" деп аталат), ошондой эле "Сычуандык акниет адам" драмалары жана драмалык окуясынын орчундуу бөлүгү Түштүк-Чыгыш Азияда өткөн "Бул жоокердин тигил жоокерден айрымасы эмне" пьеса-притчасы күбө боло алат. Ошол эле учурда, Бертольт Брехт эпикалык театр тууралуу теориясында, сахна искусствосунун өкүлү катары, өзү эң сонун билген байыркы грек театрындагы имитаторго (актерго) эмес, тескерисинче аристотелдик театрга чейинки (*доаристотелевский театр*) – алгачкы, архаикалык калыбына - баяндоочу функцияны алып жүргөн *хорго* таянганын эң айкын көрүүгө болот. Бул анын эпикалык театр тууралуу көз карашынын экинчи фундаменти. Маселен, "Горацийлер менен Куриацийлер" драмасында ал түздөн-түз байыркы грек театрынын алгачкы трагедияларындагыдай *хорду* баса көрсөтүп, драмалык чыгармасынын негизги кейипкери катары пайдаланып жатат:

"Х о р Г о р а ц и е в. Разбойники идут.
Сражение еще не стихло, а они
Уже таскают
Руду из рудников.
Со стонами их воинов,
Смертельно раненных, мешаются
Приказы надзирателей" [15, 160- б.].

Анын Азиянын эпикалык өнөрүндөгүдөй баяндоо формасы менен тектеш *хорду* тандап алганы, биринчиден, театр өнөрүнүн башы *баяндоо* экенин көрсөтүүгө умтулгандыгынан десек да болот. Экинчиден, *хор* Патрис Пави "Греческая античная

трагедия вышла из хора...” [83, 420- б.] деп таамай жана так айткандай, табияты боюнча Аристотелдин аныктамасына чейинки театрдын эң башкы *баяндоочу* формасы болуп саналат. Муну да Бертольт Брехт түшүнбөй коюшу мүмкүн эмес. Ошондуктан ал атайлап пьесаларына *хорду* киргизип жатат.

Анын эпикалык театр тууралуу аныктамасы “О неаристотелевской драме” деген трактаты жазылганга чейин эле, андан дээрлик он жыл мурда пайда болгон. Тезистик формада өз теориясынын принциптерин Брехт адегенде төмөнкүчө мүнөздөгөн: “Термин «эпический театр” казался многим внутренне противоречивым, так как, согласно Аристотелю, было принято считать, что эпическая и драматическая формы в корне отличны друг от друга” [19, 66- б.] деп түшүндүрөт жатат Бертольт Брехт, антиаристотелдик теориясынын театр журтчулугу тарабынан кабыл алынышын.

Брехттин жогорудагыдай позициясы менен аристотелдик театрдын эстетикалык принциптерине доо кетириши, иш жүзүнө келгенде, дүйнөдө жападан-жалгыз европалык типтеги театр гана өкүм сүрбөстөн, дүйнөдө, жада калса ошол эле байыркы элладада да сахна өнөрүнүн башка да формалары, моделдери бар экендигин айкындаган, теңдешсиз мааниге ээ нукура *революциялык* көз караш болуп саналат. Анын ушул эстетикалык көз караштары XX кылымдын ичинде дүйнөлүк театр практиктерине жана сахна искусствосун таануу илимининин өкүлдөрүнө өтө чоң импульс бергенин баса белгилешибиз керек. Драматург, режиссер жана театр теоретиги, практиги катары Бертольт Брехттин дүйнөлүк театр искусствосунун көп түрдүүлүгүн, көп моделдүүлүгүн таанып-билүүдөгү прогрессивдүү ролу ушунда турат.

Ошол эле учурда, Бертольт Брехттин теориясы менен чыгармачылык практикасынын ортосунда өтө чоң айырма бар. Ал ”Так вот, в произведениях новой драматургии театральным стилем нашего времени провозглашается *эпический театр*” [19, 41- б.] деп жар салганы менен, англо – америкалык адабиятчы, сынчы, театр ишмери Эрик Бентли “...лучшие образцы брехтовской драмы – это по-настоящему большая драматургия” [12, 133-бет] деп, таамай мүнөздөгөн сыңары, практика жүзүндө Брехттин драматургиясы менен койгон оюндарынын түзүлүшү толук бойдон аристотелдик театрдын позициясында, европалык типтеги сахна искусствосунун эстетикасында кала бергенин көрөбүз:

“*Геттинген, 1935 год. Институт физики. Двое ученых И к с и И г р е к.*
Игрек только что вошел. У него вид заговорщика.
И г р е к. Получил?
И к с. Что?
И г р е к. Ответ на вопросы, посланные Миковскому в Париж.
И к с. Относительно гравитационных воли?
И г р е к. Да.
И к с. И что же?
И г р е к. Знаешь, кто дал нам исчерпывающий ответ?
И к с. Кто?” [13, 214- б.].

ххх

“АНДРЕА. Как же?
ГАЛИЛЕЙ. Сейчас раасмотрим. Начнем с самого начала, с описания.
АНДРЕА. Посредине маленький камень
ГАЛИЛЕЙ. Это Земля.
АНДРЕА. А вокруг кольца, одно внутри другого.
ГАЛИЛЕЙ. Сколько их?
АНДРЕА. Восемь.
ГАЛИЛЕЙ. Это хрустальные сферы.
АНДРЕА. К кольцам прикреплены шарики.
ГАЛИЛЕЙ. Светила.
АНДРЕА. И еще ободки, на них написаны слова.

ГАЛИЛЕЙ. Что за слова?

АНДРЕА. Название звезд.

ГАЛИЛЕЙ. Например?

АНДРЕА. Нижний шарик – Луна. Так написано. А над ним Солнце.

ГАЛИЛЕЙ. А теперь двигай Солнце.

АНДРЕА *двигает кольца*” [17, 15- б.].

Ошондуктан Брехт өзү “Изложить в нескольких словах принципы эпического театра невозможно. Они касаются – хотя подробно по большой части они еще не разработаны – актерской игры, техники сцены, литературной части театра, театральной музыки, использования кино и т. д.” [19, 41- б.] деп, практика жүзүндө аны кантип ишке ашыраарынын жолдорун толук билбестигин моюнуна алып жатат.

Брехттин эстетикалык, чыгармачылык мурасын иликтеген театр илимпозунун: “Последним произведением, написанным Брехтом до разгрома фашизма, был “Кавказский меловой круг” (1945). Пьеса наиболее последовательно воплотила принципы эпического театра. Иллюзия жизнеподобия разрушилась уже тем, что сценическое действие было лишь воплощением рассказа, который вел сидящий на просцениуме певец” [41, 400 - б.], деген аныктамасына карабастан, немец драматургунун бул чыгармасы дагы, мындан кийинки драмалары дагы бүтүндөй бойдон эпикалык өнөрдүн принцибине толук өткөн эмес. Эмне дегенде, ал үчүн Брехттин *эпикалык* деп аталган пьесалары бир гана *баяндоочуга* негизделип, сахна мейкиндигиндеги мултимизансценалуулуктан баш тартып, *өзгөрүлбөс мизансценага* (бул туурасында диссертациянын 2-главасында аргументтүү сөз болот) ылайыкталып иштелиши керек эле. А немец драматургунун драмалары, жогоруда белгилегендей, формасы, түзүлүшү боюнча да, маани-маңызы боюнча да кадимки эле европалык классикалык үлгүдөгү пьесалар болуп саналат.

Ушундан улам, биз Бертольт Брехттин эстетикалык көз карашы европалык көркөм-маданий кыртыштан өсүп чыккан, тарбия алып калыптаган инсан катары, биринчи кезекте, ошол аристотелдик театрдын формасын менен маңызын толук бойдон сактап (маселен: *пьеса, действие, диалог*), ага Азия элдерине тийиштүү оозеки чыгармачылыктын элементтерин (маселен жогору жактагы саптарда айтылгандай: “певец или рассказчик, комментирующий происходящее на ином уровне”) киргизип, анан ушул атрибуттардын жардамы аркылуу театрдын оюнун кабыл алуудагы көрүүчүнүн көз карашын өзгөртүүнү көздөгөн эксперимент катары карасак адилет болоор эле. Башкача айтканда, Брехттин теориясы бүтүндөй бойдон оозеки маданияттын, эпикалык өнөрдүн - аристотелдик эмес театрдын маани-маңызын дегеле толук чагылдыра албайт. Чагылдыра алышы да мүмкүн эмес. Аткени, жогорудай айтылгандай, Брехттин драматургиясы, койгон спектаклдери түздөн-түз, ашык-кеми жок европалык типтеги (аристотелдик деп түшүнүңүз) театр эстетикасынын туундусу гана болуп саналат.

Брехттин теориялык жана практикалык мурасына тереңдеп абай салсак гана, анын түпкү максатын түшүнө алабыз: “Итак, у меня есть все возможности, но я пока еще не берусь утверждать, что пьесы, которые я по известным причинам называю *неаристотелевским*, и соответствующий им *эпический стиль сценичекого воплощения* предствляют собой решение проблемы. И все же одно мне ясно: современные люди примут отображение современного мира только в том случае, если мир этот будет показан как изменяемый” [18, 201 - б.]; “Существенное же в эпическом театре заключается, вероятно, в том, что он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя” [19, 41- б.].

Бул тезистерден биз биринчи кезекте Брехттин чыгармачылык түпкү максаты саясий-идеологиялык айдыңды көздөй багытталганын көрөбүз. Мунун олуттуу себеби бар. Эмне дегенде, Брехт марксист, коммунист катары таптык көз караштын, капиталисттик коомду революциялык жол менен өзгөртүү принциптеринин позициясында турат да, ошондуктан жогоруда мүнөздөлгөндөй, көрүүчүнү кошо кайгырта турган аристотелдик театрды, ал жашап жаткан социалдык түзүлүштү өзгөртүү үчүн

адамдын аң-сезимине жем бере албаган “буржуазиялык театр” деп баалайт. Ал эми өзүнүн теориясына ылайык эпикалык театрын, көрүүчүнү ой жүгүртүүгө, ойлонууга, а эң башкысы дүйнөнү өзгөрүлмөлүүлүгүн түшүнүүгө түртө турган өнөр катары эсептейт.

Демек биз, Брехттин революциялык мазмундагы теориялык принциптерине эмес, чыгармачылык практикасынын тажырыйбасына көз чаптырганыбызда, анын “эпикалык театрын”, Азия элдеринин, же болбосо байыркы гректердин *аэддерининин, рапсоддорунун* эпосту баяндоо формасынын элементтерин гана алып жүргөн, а эң башкысы саясий-идеологиялык ориентациядагы көркөм кубулуш катары баалаганыбыз эп болот. Ошондуктан биз Брехт өзүнүн театрын “аристотелдик эмес театр”, “эпикалык театр” деп атаган күндө дагы, анын драматургиясын жана спектаклдерин эстетикалык жактан өз теориясынын принциптерине жараша бүтүндөй бойдон трансформацияга учураган, өзгөргөн, европалык типтеги театрдын табиятынан толук бойдон бөлүнүп чыгып, автономиялуу мүнөзгө ээ болгон көркөм көрүнүш деп, эч качан айта албайбыз. Советтик окумуштуу В. Е. Хализевдин төмөнкү аныктамасы да жогорку ойду толук бышыктап турат: “Повестовательная речь в драме (даже так называемой “эпической”) как бы редуцируется. Применительно к драматическим текстам можно говорить лишь об *элементах* повествования” [112, 42 - б.]. Өтө таамай айтылган аныктама.

Бир сөз менен айтканда, Бертольт Брехттин драматургиясы менен сахналык чыгармалары (оюндары), канчалык “аристотелдик эмес” деп аталган күндө да, ал баары бир “повествованиянын элементтерин” гана алып, кадимки эле аристотелдик түшүнүктүн алкагында турат, башкача айтканда европалык үлгүдөгү театрдын контексттинен түп тамырынан бери ажыратылган эмес, маңызы да формасы боюнча да ошондо кала берген.

Эгер жыйынтыктай турган болсок, Бертольт Брехттин аристотелдик эмес (эпикалык) театр тууралуу теориясы театр иликтөө илимине бир чети авантюралуу, бир чети мыйзамченемдүү, олуттуу ой жорууларга, мурдатан калыптанган стереотиптүү, догматикалык көз караштарды өзгөртүүгө түрткү бере турган мааниси өтө зор эстетикалык факт, абройлуу тарыхый акт болуп калды.

Брехттин аристотелдик эмес театр, эпикалык театр тууралуу аныктамасынын эң башкы мааниси да, баалуулугу да ушунда турат

Аристотелдик эмес баяндоочу, нарративдик театрдын табиятын, эстетикалык принциптерин Бертольт Брехтке караганда өтө так чагылдырган илимий эмгек өткөн кылымдын сексенинчи жылдарында жаралган.

Эгерде аристотелдик театрдын негизинде иш-аракет *(действие)* жатса, анын алып жүрүүчүсү актер *(действующий)* болсо, аристотелдик эмес театр *баяндоодон (повествование)* жана *баяндоочудан (айтуучу)* турат. Башкача айтканда, аристотелдик эмес театрдын негизин эпос жана аны *айтуу (аткаруу)* түзөт. Тарыхында, көркөм-маданий таржымалында европалык типтеги театрлары жок, же болсо да өтө кеч өнүккөн адамзаттын бүтүндөй калган бөлүгүндө оозеки чыгармачылык жана аны *айтуу* искусствосу өтө кеңири таралган көрүнүш болуп саналат. Бул кубулуш театр таануу, оозеки маданиятты иликтөө илиминде өзүнүн так мүнөздөмөсүнө, өткөн кылымдын сексенинчи жылдары орус-совет илиминин изилдөө призмасынан өткөн байыркы кхемерлердин эпосу “Рамкерди” *айтуу (аткаруу, баяндоо)* процессине илимий баа берүүдө ээ болгон. Советтик окумуштуу И. Б. Марунова “Рамкерди” *айтууну (аткаруу, баяндоо)* “оозеки аңгеменин театры” деп аныктап, бул көркөм кубулуштун маңызына өтө так мүнөздөмө берген: “*Театр устного рассказа* существует в двух варинатах: это собственно *публичное чтение* и декламация отдельных эпизодов “Рамкера”...” [72, 99-б.].

Эми, “оозеки аңгеменин театры” деп И. Б. Марунова кайсы көрүнүштү айтып жатканына абай салалы. “*Публичное чтение* – самое древнее театрализованное воплощение “Рамкера”, *осуществляемой перед огромной массой слушателей*” [72, 99-б.] дейт И. Б. Марунова. Көрүнүп тургандай, илимпоз Аристотелдин адабияттын үч түрү болуп саналган эпос, лирика, драма туурасындагы аныктамасына, анын ичинде эпос адабиятка гана тийиштүү көрүнүш экендиги жөнүндөгү оюна өтө олуттуу шек келтирип

жатат (1980-жылы пайда болгон бул термин, Брехттин “эпикалык театр”, “аристотелдик эмес театр” тууралуу теориясынын таасиринде жаралышы да ажеп эмес).

И. Б. Марунованын тезиси эмнеси менен баалуу?

Эгерде, биз москвалык окумуштуунун аныктамасынан келип чыга турган болсок, анда бүтүндөй адамзаттын энчисине таандык ошол эле гректердин Гомеринин “Илиада” менен “Одиссея”, карело-финдердин “Калевала”, армяндардын “Давид Сасунский”, калмактардын “Жангар”, француздардын “Песнь о Роланде” *(“Роланд жөнүндө ыр”)*, орустардын “Слово о полку Игореве” *(“Игорь кошууну жөнүндө сөз”)*, казактардын “Алпамыс” баштаган “Кыз-Жибек”, “Козу Көрпөш-Баян сулуу”, алтайлыктардын “Алып-Манаш”, түрктөрдүн “Коркут бабамдын китеби”, тибеттиктердин “Гесер”, кыргыздардын океандай улуу “Манас” баш болгон калган ондогон кенже дастандары, немистердин “Песнь о Нибелунгах” *(“Нибелунгилер жөнүндө ыр”)*, индустардын “Махабхарата” менен “Рамаяна” ж. б. у. с. дүйнөгө белгилүү жана белгисиз эпосторду аткаруу принцибин биз тартынбастан туруп *Дүйнөлүк Театрдын альтернативдүү модели*, же “оозеки аңгеменин театры”, болбосо ошол эле Европанын тили, түшүнүгү менен айтканда *нарратордун театры* деп бааласак болот. Бул аныктама театр өнөрү тууралуу түшүнүктүн горизонтун алда канча кеңейте турган, ал түгүл кардиналдуу өзгөртө турган көз караш болуп саналат. Бирок, бул аныктама ойдон чыгарылган, же жайдак жерден пайда болгон эмес, Брехттин теориясын эске албаганда да, ошол эле грек драмасынын башаты: “Греческие мифы были почвой, из которой произрастала драматическая поэзия эллинов” [13, 16-б.] делингендей, элладанын мифо-эпикасын да *аэддер* менен *рапсоддор* оозеки *айтып (баяндап, аткарып)* келишкенин эсибизге түшүрүп көрөлү: “Аэды (от греческого aoidos - певец), в начальном периоде древнегреческой литературы (8-7 вв. до н.э., т.н. “гомеровская эпоха”) певцы, сочинявшие и исполявшие эпические песни под аккомпанемент струнного инструмента” [96, 95-б.]. “Рапсоды (греческое rhapsodoi, от rhapto – сшиваю и ode - песнь), древнегреческие декламаторы, речитативом, без музыкального сопровождения исполявшие на праздниках, пирах состязаниях эпические поэмы (приемущественно Гомера). В отличие от аэдов (которых они сменили), рапсоды не импровизировали песень, но комбинировали (“сшиваю»”) отрывки разучиваемых по записи текстов” [96, 1099-б.].

“Сочинившие и исполнявшие эпические песни” жана “древнегреческие декламаторы, речитативом без музыкального сопровождения исполявшие на праздниках, пирах состязаниях эпические поэмы” деген аныктамалар принцибинде камдимки эле *нарраторчулук (баяндоо, повествование)* болуп саналат.

Нарраторчулуктун принцибинин айрыкча Чыгышта, өтө көп аналогдору бар. Мисалы, эпос, дастан айтуучуларды япон көркөм маданиятында *гидаю*, якуттарда – *олонхосут*, казактарда - *жыршы*, калмактарда – *жангарчы*, түрктөрдө - *ашуг*, тажик-пуштундарда – *хафиз*, кыргыздарда *жомокчу* (*манасчы*) ж. б. у. с. дешет. Бирок, баарынан башын бириктирген негизги семиологиялык белги, И. Б. Марунованын аныктамасы менен мүнөздөгөндө - *оозеки аңгемечилик (устное повествование)*. Башкача айтканда, маңызы боюнча, *нарратор* да, *гидаю, олонхосут, жыршы, жангарчы, ашуг, хафиз, жомокчу* ж. б. у. с. жалпы жонунан *эпиктерге* (*баяндоочуларга*) киришет.

И. Б. Марунова илимий жактан бул кубулушту маңызын өтө таамай мүнөздөп көрсөткөндөй оозеки маданияттын эң масштабдуу, эң монументалдуу продуктысы болгон эпостордун дээрлик баардыгы угуучулардын калың тобунун кашында, элдин алдында, жок эле дегенде публиканын кандайдыр бир үркөрдөй болгон бөлүгүнүн сөзсүз катышуусунда гана айтылат. Башкача болушу дегеле мүмкүн эмес деп так кесе айтсак да эч кандай жаңылбайбыз.

И. Б. Марунованын аныктамасын кыргыздын улуттук музыкасынын жыйноочусу В. Виноградовдун “Киргизская народная музыка” деген монографиясындагы “Манас” *айтууга (аткарууга)* мүнөздүү бир эпизод толук бышыктап турат: “Трудно получить представления об интерпретации “Манаса” по книге или даже по нотам, как, точно так же, *трудно представить исполнение его вне аудитории*. Слушатели для сказителя – жизненно

необходимая среда, вне которой интерпретация манасчи не выразительна и не вдохновенна. Манасчи нуждается в напряженно-праздничной атмосфере, в проявлении большого интереса к его сказу. Приехавший для записи из далекого аила старик Джаныбай Коджеков вначале категорически отказался петь “Манас” в одиночестве перед микрофоном и потребовал, чтобы его слушали по крайней мере пять-десять человек” [21, 121-122-б.]. Көрүнүп тургандай, эпиктин - манасчынын чыгармачылык процесси түздөн-түз публиканын алдында гана ишке ашат. Публика менен бетме-бет контакт түзүлүп, түз байланыш ишке ашканда гана эпик өз стихиясына кирет: “Аудитория бывает захвачена сказом рапсода и реагирует на него непосредственно и различно, в зависимости от содержания и художественного впечатляемости самой передачи: то смехом, то восторженными возгласами и т. д. Слушатели и сказитель взаимно подогревают друг друга, создают настроение” [21, 121-122-б.].

В. Виноградовдун сүрөттөгөнүнө кошумча, акын-импровизаторлордун (төкмөлөрдүн), эпос айтуучулардын аткаруучулук өзгөчөлүгүн көрсөткөн төмөнкү аныктамага да токтоло өтөлү: “...процесс исполнения обусловливается особым контактом исполнителей и зрителей (слушателей), активно воздействующих на процесс творчества, определяющих эмоциональную структуру исполнения” [110, 10-б.].

Ушуга кошумча. Кыргыз радиосунун ветераны, Кыргыз Республикасынын эл артисти, режиссер Турсун Уралиевдин айтканын өз оозунан уктум эле: “Сакемден (Саякбайдан – **Ж.К.**) “Манасты” жазып алалы деп студияга чакырдык. Микрофонду иштетип “И-и, Саке, баштаңыз” десем, эки мүнөтчө айтып эле токтоп калат, эки-үч ирээт ошентти. “Э-э, Саке, эмне болуп атасыз, жарыктык?” десем, “Ай, мобул айнектин сыртына жок дегенде он-он беш кишини коюп койсоңор боло, болбосо кимге айтам” дейт”.

Көрүнүп тургандай, эпик (*баяндоочу, аңгемечи, нарратор)* жазуучу, акын эмес, ээн кабинетте калем сапты алып алып, ак барактын бетине аңгемесин, ырын чиймелеп олтура бергендей. Эпикке биринчи кезекте аны уга турган, эмоциясын көрө турган публика керек.

Бул мүнөздөмөлөргө кошумча, же артык баш комментарийдин эч кандай зарылчылыгы жок.

И. Б. Марунова мүнөздөгөн *оозеки аңгеме* дүйнөлүк эпикалык театрдын принцибин, формасын негизинен так жана даана көргөзгөнү менен, бул кубулуштун табиятынын андан да толук мүнөздөмөсү боло алабы деген суроо туулат. И. Б. Марунова аталган көркөм кубулушка форма жагынан өтө таамай аныктама берип жатат. Бирок, бул форма эпикалык өнөр деп аталган ошол кубулуштун *маңызын* толук бойдон объективдүү камтуу жагынан айрым бир так эмес ассоциация жаратат. Эмне дегенде – *аңгеме* деген түшүнүк, азыркы учурда, биздин түшүнүгүбүздө, кабыл алуубузда эпостун проза түрүндөгү новеллага, повестке, романга тийиштүү кара сөз формасындагы көрүнүш катары саналат. Ошондуктан *аңгеме* деген сөз, каалаcак, каалабасак дагы бизде дароо эле кара сөз менен үндөштүк жаратат. Ал эми эпикалык театрдын негизин рифмалашкан *(уйкаштырлган)* сөз – *поэтикалык* текст түзөт. Муну биз эзелки гректердин эпосунан тартып өзүбүздүн океандай болгон “Манасыбыздан” жана кенже эпосторубуздан толук көрөбүз. Эгерде *эпикалык баянга* (нарративге, повествованиеге) тектеш дүйнөлүк кубулушту издей турган болсок, анда табияты, маңызы боюнча эпикалык театрдын европалык аналогу байыркы грек сахна искусствосунун *хору*. Анткени хордун текстти, жогоруда келтирилген мисалдардай, жалаң рифмалашкан поэтикалык саптардан түзүлгөн. Эгерде, эпикалык өнөрдүн хордон мурда жаралганын эске албаганда, биз эпикалык театрды *хордун театры* деп мүнөздөсөк туура болмок. Эмне дегенде, *хор* бир жагынан так ошол эпостон өткөн эзелки поэтикалык тексттин баяндоочусу. Экинчи жагынан, *хор,* түздөн-түз эпостун тексттин *айткан (баяндаган, наррациялаган)* эпикалык өнөрдүн баяндоо формасынан жаралган. Ал аристотелдик театрга чейин (доаристотелевский театр) пайда болгон кубулуш. А эпикалык театр болсо андан да мурда - хор пайда

болгонго чейинки байыркы – архаикалык көркөм-эстетикалык асылдык болуп саналат (хор менен эпосту үндөштүктөрү туурасында II главада кеңири сөз болот).

Эми биринчи главаны жыйынтыктай турган болсок, кандай тыянактарды алабыз?

1.Биринчиден, кыргыздын бүтүндөй оозеки чыгармачылыгын - улуттук эпикалык өнөрүн дүйнөлүк маданияттан артта калган көрүнүш сыңары баалоо, биринчи кезекте, советтик-тоталитардык доордогу коммунисттик идеологиянын бурмалоосу болуп саналат. Эмне дегенде, большевиктик партия совет бийлигин орнотуу үчүн кыргыз жергесиндеги сабаты жок элге активдүү үгүт-насыят иштерин жүргүзө турган таасирлүү жана түшүнүктүү көркөм каражат катары европалык типтеги театрды тандап алып, уюштуруп жатат. Кат-сабаты жоюлбаган көчмөн калк газета, китеп окууга тиши өтмөк эмес. А кино "дудук" (немое) болгон. Анын үстүнө кинонун титрлерин окуу үчүн да тамга тааныган сабаттуулук керек эле. Ошондуктан, кат-сабаты жоюла элек көчмөн калкка жападан жалгыз түшүнүктүү өнөр - сөздү оозеки айтып, окуяларды кыймыл-аракет менен иллюстрациялап коштоп турган европалык типтеги сахна искусствосу болгон. "Самый демократичный по природе вид художественного творчества, вполне доступный восприятию даже неграмотных людей и способный служить целям *политической агитации,* театр явился мощным оружием в социальной борьбе" [46, 8-б.] деп, советтик театр иликтөөчүлөрүнүн автордук коллективи так жана таамай аныктагандай, сахнаны пайдалануу менен ошол миллиондогон массанын баштагы бийликке, мурдагы менчик ээлерине карата мизантропиялык жек көрүүсүн, негативдүү энергиясын он эселеп, жүз эселеп күчөтүү аркылуу, карапайым калктын "мээсин түздөө" максаты коюлган. А кыргыздын оозеки маданияты - улуу эпосу "Манас" баш болгон кенже эпосторун аткаруу (баяндоо, наррациялоо) советтик бийликтин алдына койгон саясий-идеологиялык милдеттерин европалык типтеги театр сымал аткара алмак эмес. Демек, жаралгандан эле эстетикалык табияты боюнча улуттук салттуу баяндоочу театр катары карала турган эпикалык өнөр, большевиктердин саясий-идеологиялык талабына жооп бере албагандыгы үчүн, ал учурда актуалдуу болуп саналбагандыктан, ага маданияттан артта калуучулук жарлыгы тагылып, ал клеймо ошол советтик – тоталитардык доордон ушул эгемендүүлүк дооруна чейин стереотиптүү инерциясын, калыптанган догмасын жоготкон жок. Жогоруда далай ирээт мисалга келтирилгендей, кыргыздын улуттук эпикалык өнөрүн баалоодо дагы эле кечээки коммунисттик идеологиядан калган догматикалык салт жана евроцентристтик критерий менен ченеп-бычылган "театрдын элементтерин алып жүргөн" кубулуш катары баалоо, Ала-Тоолук эл жашаган ал доорду маданияттан артта калган мезгил катары сыпаттоо күнү бүгүнкүгө чейин күчүндө.

2.Экинчиден, дүйнөлүк эпикалык искусствонун, анын ичинде кыргыздын эпикалык өнөрүнүн театр эволюциясынын эң төмөнкү баскычында турган *синкретикалык* стадиядагы өнүкпөгөн көрүнүш катары баалоо, дүйнөнүн өсүп-өнүгүүсүн жалаң гана эволюциялык көрүнүш катары кароодон улам чыккан түшүнүктүн натыйжасы болуп саналат. Бул түшүнүктү театр искусствосунун табиятын жана тарыхын түшүнүүгө карата пайдаланууда ондогон, жүздөгөн жылдар боюу калып алып, стандартташып калган евроцентристтик "Драма родилась в Греции в VI в. До н.э., ..." [41, 10-б.], же болбосо русофилдик "не имевшие прежде театра, использовал богатейший опыт сценического искусства более развитых национальных культур и прежде всего *самого передового в мире русского театра*" [65, 13-б.] деген сыяктуу көз караштардын, стереотиптердин, догмалардын үстөмдүгүнүн натыйжасында, *синкретизм* дегеле кандай гана театр өнөрү болбосун анын байыртадан азыркы учурга чейинки феноменалдуу спецификалык туруктуу өзгөчөлүгү экени көз жаздымында кала берген. Натыйжада, кыргыздын бүтүндөй оозеки маданияты – эпикалык өнөрү өсүп-өнүгүүнүн төмөнкү баскычындагы көрүнүш катары бааланып калган жана азыр да да ошол стереотиптен, догмадан кутула да, арыла да элекпиз.

3.Үчүнчүдөн, советтик - тоталитардык мезгилден бери өкүм сүрүп келаткан кыргыздын эпикалык өнөрүн, эпиктеринин искусствосун бийик профессионалдуу

кубулуш катары эмес, европалык типтеги театрга салыштырмалуу алганда, андан төмөн турган ышкыбозчулуктун деңгээлинде баалоо стереотиби да азыркы учурга чейин күчүнөн дээрлик тайган жок. Мунун да идеологиялык жана эволюциялык себептери бар. Идеологиялык жактан алганда, жогоруда белгиленгендей, кыргыздын “Манас” баштаган улуу эпосунан тартып кенже дастандарына чейин аларды аткарган эпиктер *(нарраторлор, баяндоочулар)*, кылымдап канондошкон адабий материалдан чыга алышпагандыктан жана чыгууга мүмкүн болбогондуктан, большевиктер партиясынын, советтик-тоталитардык системанын агитациялык лозунгдарын эл арасында жайылтууга жөндөмсүз да, кудуретсиз да болушчу.

Ал эми, эволюциялык жагдайдан карай турган болсок, кыргыз эпиктеринин искусствосун ышкыбозчулуктун деңгээлинде кароо, биринчи кезекте, жалпы адамзаттын аң-сезиминде калыптанып калган аристотелдик театрдын (европалык типтеги театрдын) кылымдаган үстөмдүгүнөн улам келип чыккан. Аристотелдик театрдын критерийлерине жооп бербеген кандай гана аткаруучулук өнөр болбосун, ал европалык типтеги театрга (аристотелдик театр) тиешеси жок башка кубулуш, же сахна искусствосу катары жетиле элек фольклордук маданият - оозеки адабият катары каралып келген.

Ал эми, иш жүзүнө келгенде, кыргыздын эпиктеринин өнөрү, айрыкча Келдибек, Тыныбек, Балыкооз, Найманбай, Сагынбай, Чоюке, Молдобасан, Саякбай сыяктуу гиганттарынын искусствосу профессионалдык жактан дүйнөдөгү теңдеши жок көркөм-феноменалдуу кубулуш болуп саналат.

4.Төртүнүчүдөн, жалпы адамзаттын көркөм чыгармачылыгы, көркөм маданияты анын дал өзүндөй көп түрдүү жана ар түркүн. Анын сыңарындай, театр да бир гана типтүү, бир түрдүү, бир моделдүү болушу дегеле мүмкүн эмес. Ал көп типтүү, көп моделдүү, көп түрдүү. Дүйнөдө канча улут жашаса, сахна, оюн-зоок өнөрүнүн ошончо типтери, түрлөрү, моделдери, формалары бар. Төгөрөктүн төрт бурчунда жашаган калктардын, маданияты бизге маалым болгондорунун баардыгына көз салып көрө турган болсок, театр өнөрүнүн ар түрдүү формалары, түрлөрү, моделдери өкүм сүрөөрүн көрөбүз.

Демек, жалпы адамзаттык маданияттын көп түрдүүлүгүнө, көп моделдүүлүгүнө өтүүгө, аны менен кошо дүйнө бир гана континенттин (Европанын) көркөм-эстетикалык үстөмдүгүнөн турбастыгын, ошондой эле профессионалдуу театр да бир гана континенттин (Европанын) энчиси эмес экендигин, ал көп полярдуу (уюлдуу) экенин таанууга, башкача айтканда бир өнөрдүн, бир маданияттын экинчи бир өнөр, экинчи бир маданиятка карата доминантасынан баш тартууга тийишпиз. Ошондо гана европалык жана орус калкынын көркөм-эстетикалык принциптери сыңары эле дүйнөнүн башка элдеринин да көркөм өнөрлөрү, эстетикалык тармагы өзүнүн табигый жана тарыхый ордун ала алат. Бул законченемдүү көрүнүш. Жогоруда мисалга келтире кеткен *сицюйду* (шанхай операсы), Кабуки театрын айтпаганда да, башка Күнчыгыш элдеринде кылымдардан бери жашап келе жаткан, ушул азыркы күндө ошол улуттардын ар биринин сахна маданиятынын негизин түзгөн традициялуу оюн-зоокторуна көз чаптырганыбызда, аристотелдик театр, европалык үлгүдөгү сахналык искусство дегенибиз, дүйнөлүк театрдын бир гана бутагы экенине толук көзүбүз жетет. Алардын бир да бирөө адамзаттын, анын ичинде аристотелдик театрдын тарбия-таалимин алган биздин түшүнүгүбүздөгү европалык театр менен көптөгөн белгилери боюнча тектеш да, окшош да эмес.

Эмне себептен театр искусствосу тууралындагы мына ушулар сыяктуу ар түрдүү жана бири-бирине окшобогон диаметралдуу уюлдарда турган, контрасттуу көз караштарга, анын ар кыл моделдерине олуттуу токтолуу зарылчылыгы келип чыгып жатат?

Максат, негизинен бирөө: театр бир типтүү гана катып - сенип калган көрүнүш эмес, ал көп түрдүү, көп моделдүү, көп формалуу, ар кыл үлгүдөгү көркөм-эстетикалык феноменалдуу кубулуш экенин түшүнүп-билүүдө турат. Ошого жараша, кыргыздын

салттуу эпикалык (баяндоочу, нарративдүү) улуттук театр өнөрү да, жалпы адамзаттын театр искусстосунун ичинде өзүнүн ордун табышы керек. Театрдын көп моделдүүлүгү, көп формалуулугу жана ар кылдуулугу принцибинен келип чыгып, улутубуздун эпикалык өнөрүнүн сахна искусствосуна таандык табиятын түшүнүүгө кошумча түрткү алабыз. Ал эми улуттук эпикалык театр аркылуу автоматтуу түрдө дүйнөлүк эпикалык сахна өнөрүн аңдап билүүгө болот.

Бир сөз менен айтканда, кыргыздын эпикалык театрын жалпы адамзаттык эпикалык өнөрдүн контексти аркылуу таанысак; ошол эле учурда дүйнөлүк эпикалык искусствонун өзгөчөлүктөрүн кыргыздын улуттук баяндоочу искусствосу менен аралаштыра талдоо жолу аркылуу бышыктап жана аңдап билсек болот.

5. Бешинчиден, театр иликтөө илими узак мезгилге чейин дүйнөлүк театрдын эки формасы, эки түрү болгон иш-аракеттин театры *(театр действия)* менен баяндоочу театрды *(театр повествования)* бири-биринен ажыратып, экөө принципиалдуу айырмачылыктары бар эки башка багыт экенин көрсөтпөстөн, тескерисинче биринчисин нукура сахна өнөрү катары баалап, ал эми экинчисин, сахна искусствосу деп атоого дегеле оозу барган эмес. Ал эми, бул эки башка өнөр иш жүзүнө келгенде аристотелдик жана аристотелдик эмес театр экенин белгилеп, дүйнөлүк сахна искусствосуна мурда болуп көрбөгөн жаңылыкты алып келген 20-кылымдагы атактуу немец драматургу, режиссер, театр практиги жана теоретиги Бертольт Брехт.

Бертольт Брехттин “эпикалык театр” жөнүндөгү теориялык аныктамасынан кийин гана, Европалык, айрыкча советтик театр эстетикасынын лексикологиясына “аристотелдик театр” жана “аристотелдик эмес театр” деген эки бирдей түшүнүк кирди. Иш жүзүнө келгенде, Бертольт Брехт дүйнөлүк театр эстетикасына мурда болуп көрбөгөн жаңы терминди, түшүнктү алып келди. Ал киргизген түшүнүк түздөн-түз анын саясий-идеологиялык көз карашына байланышса дагы, немец сүрөткеринин, теоретигинин аныктамасы жер шарында жашашкан калктардын байыртадан өкүм сүрүп келе жаткан адабий жана оюн-зоок мурастарына карата көз караштын кеңейишине, театрдын табияты бир гана аристотелдик канон менен жашабай турган, өтө көп түрдүү, көп кырдуу кубулуш экенин түшүнүүгө жол ачты. Бир сөз менен айтканда, Брехттин “эпикалык театр”, “аристотелдик эмес театр” тууралуу теориясы 20-кылымдын дүйнөлүк адабият жана театр эстетикасынынын жаңыланышына, обзорунун кеңейишине өтө зор таасирин тийгизди.

Биринчи кезекте, жалпы адамзаттын театрынын өсүп-өнүгүү процессин дал ошол эки типтеги театрдын “аристотелдик театр” менен “аристотелдик эмес театрдын” контекстинен каралганда, баалаганда гана, бизге сахна өнөрүнүн көп түрдүүлүгүү, көп кырдуулугу, көп моделдүүлүгү, көп формага ээ экендиги алда канча айкын болот. Ал эми, Брехт мүнөздөгөн “эпикалык театр” деген түшүнүк, негизинен “аристотелдик эмес театр” деген аныктаманын синоними. Эмне дегенде эпикалык искусство маани-маңызы боюнча Аристотелдин трагедия (театр деп түшүнүңүз) тууралуу аныктамасына дегеле туура келбейт. Ошондой эле, Аристотелдин теориясысыз деле, эпикалык искусство өз табияты, эстетикалык принциптери боюнча да салттуу европалык типтеги театрга коошо бербейт. Ошондуктан, эпикалык театр “аристотелдик эмес театр”, же европалык типтеги сахна искусствосуна баш ийбеген, өзүнчө бир уникалдуу, көп кырлуу, универсалдуу өнөр катары каралышы абзел.

Брехт - теоретиктин дүйнөлүк театр искусствосун түшүнүп-билүүдөгү революциялык маңызы ушунда.

Ал эми анын чыгармачылык практикасына келе турган болсок “Брехт заменял традиционное драматическое действие повествованием” [86, 11-б.] деген аныктамага карабастан, жогоруда талдангандай анын драматургиясы менен театры европалык типтеги сахна искусствосунун позициясында турган көркөм-эстетикалык көрүнүш болуп саналат.

6. Алтынчыдан, Бертольт Брехтке улай эле, жалпы гуманитардык илимде сахна искусствосунун бир түрдүү эмес, көп моделдүүлүгүн, айрыкча эпикалык театрдын

спецификалык табиятын таанып-билүүдө орус-совет окумуштуусу И. Б. Марунованин “Древний театр кхмеров” деген илимий эмгегиндеги кхмерлердин эпосун аткарууну “театр устного рассказа” деп мүнөздөгөнү нукура новатордук аныктама болуп саналат. Анткени, илимпоздун бул аныктамасы кхмерлердин эле эмес, жалпы адамзаттын бүтүндөй эпикалык *(баяндоочу, нарративдүү)* театрынын маңызын өтө так чагылдырган универсалдуу эстетикалык көз караш, терең теориялык бүтүм болуп эсептелет. Айрыкча, дүйнөдөгү теңдеши жок уникалдуу кубулуш болгон кыргыздын эпикалык искусствосунун жаратылышын, өзгөчөлүгүн түшүнүүнүн ачкычы И. Марунованин “театр устного рассказа” деген аныктамасында жатат. Окумуштуунун таамай аныктамасынан соң, элибиздин кылымдардан кылым карыткан жалпы улуттук оозеки көркөм маданиятын “кыргыздын эпикалык театры” деп тартынбай аныктоого эстетикалык фундамент түзүлгөнүн баса белгилөө шарт.

II ГЛАВА.
ДИЕГЕСИС МЕНЕН МИМЕСИС - ДҮЙНӨЛҮК САХНА ИСКУССТВОСУНУН ЭКИ МОДЕЛИ

Дүйнөлүк театрдын тарыхына көз чаптырып көрсөк, ошол эле байыркы элладада аристотелдик театр (мимесис) пайда болгонго чейин легендарлуу Гомер сыяктуу аэддер менен рапсоддордун учурунан тартып, андан кийинки европалык типтеги (аристотелдик) театр менен кошо, параллелдүү таржымалы бар эпикалык театрдын (дигесис) өкүм сүргөнүн көрөбүз. Иш жүзүнө келгенде, диегесис менен мимесис дүйнөлүк театрдын эки чоң бутагы, эки чоң модели.

Биринчиси (дигесис) түпкүлүгүнөн эле баяндоо формасында пайда болуп, ошол архаикалык касиетин байыркы кылымдардан ушул кезге чейин сактап калган. Экинчиси (мимесис) имитациялоочу кыймыл-аракеттеги өнөр катары диегесистин соңунан байыркы Грецияда жаралган. Мимесис Феспид баштаган байыркы грек драматургдарынын, улуу философ Аристотелдин жана жазма адабияттын жардамы менен адамдардын аң-сезиминен диегесисти театр катары сүрүп чыгарып, оозеки маданият (фольклор) деген категорияга өткөрүп, сахна искусствосун биротоло ээлеп алган. Бирок, жазма адабиятка ээ болгон кыйла калктарда диегесис жашоо формасын токтотсо, жазуу-сызуусу жок көчмөн элдерде XX кылымга чейин таржымалын улантып, ал түгүл оозеки маданияты аябагандай өнүккөн кыргыз сыяктуу элдерде болуп көрбөгөндөй көркөм бийиктикке чейин көтөрүлүп, кечээки жакынкы доорлордо эле “алтын кылымын” башынан өткөргөн. Демек, бир сөз менен айтканда диегесис жаралган учурунан тартып, ушул кезге чейин мимесис менен параллелдүү түрдө өкүм сүрүп келаткан көркөм-эстетикалык кубулуш. Ал эми аткаруучулуктан ушул эки формасы – диегесис менен мимесис, дүйнөлүк театрдын эки негизги модели. Биздин минтип тартынбай айтуубузга себепчи болгон факторлор - диегесис менен мимесиске таандык жалпы окшоштуктар жана дегеле театр искусствосунун табиятын түздөн-түз чагылдырган универсалдуу семиотикалык белгилер болуп саналат.

2.1. Театр семиотикасынын универсалдуу белгилери

Эми жалпы эле дүйнөлүк театрдын урунттуу белгилерине токтолуп көрөлү.

Байыркы грек трагедиясынан тартып ушул кезге чейинки европалык типтеги театрдын актеру (действующий) кайсы каражаттарга таянат, башкача айтканда анын негизги инструментарийи кайсылар?

Актердун биринчи каражаты – үнү (речь маанисинде эмес, интонация маанисинде), экинчиси – денеси (тело). Бирок, трагедияны үнсүз аткаруу дээрлик мүмкүн эмес, эгерде ал оюн пантомима түрүндө болбосо. Анын сыңарындай эле, актер сахнада кыймыл-аракетти толук бойдон өз денеси (тело) аркылуу гана ишке ашырат. Ошондуктан, ушул эки каражат актердун негизги инструментарийи болуп саналат.

Актердун үнү тек гана механикалык, бир калыптагы, монотондуу, эч өзгөрүүсүз, же эмоциясыз көрүнүш эмес. Анын үнүнүн ар түркүн чыгышы - интонациясынын өзгөрүшү, эң биринчи кезекте актердун ички дүйнөсүндө өтүп жаткан эмоцияларга багыңкы. Башкача айтканда актердун үнү – эмоцияларына, анын өзгөрүүсүнө жараша интонацияланат. Албетте, актердун эмоциясынын өзгөрүүсү, ошого жараша интонациясынын өзгөрүүсү, биринчи кезекте өтүп жаткан окуянын кырдаалына түздөн түз байланышкан. Муну орус жана дүйнөлүк театрдын улуу реформаторлорунун бири К. С. Станиславский “предлагаемые обстоятельства” деп мүнөздөгөн: “В своей заметке «О народной драме и о “Марфе Посаднице» М. П. Погодина” Александар Сергеевич *(Пушкин – **Ж. К.**)* говорит:

“Истина страстей, правдоподобие чувствований в предпологаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя”.

Добавлю от себя, что совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предпологаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми – предлагаемыми. И вот в нашей практической работе укрепился термин “предлагаемые обстоятельства”, которым мы и пользуемся” [100, 103-104-б.].

Эми эпикалык театрдын *аткаруучусуна (баяндоочуга, айтуучуга), анын ичинде кыргыздын* эпигине (манасчыга) келели.

Интонация аристотелдик театрдын актерунун башкы инструментарийи сыңары эле, эпикалык *(баяндоочу)* театрдын *баяндоочусунун* да башкы туюнтуучу каражаты. Анткени, эпос айтуу эмоциясыз, интонациянын тынымсыз өзгөрүүсүсүз болушу мүмкүн эмес. Ошон үчүн, биз билген кыргыздын манасчылары “Манас” айтып атканда бирде күлүп, бирде күйүп буркурап-боздоп, бирде жайдары, бирде кейиштүү ж. б. у. с. эмоциялардын концентрацияланышы аркылуу интонациясы тынымсыз өзгөрүп олтурат. Ошол эле улуу жазуучу Ч. Айтматовдун жогоруда: “Исполнительская манера Каралаева полна душевнего накала: ритмика, страстность, вдохновение – и рядом тоска, горе: переживание, слезы – и рядом мужество, решимость, отвага. И снова раздумья, смех и плач” [1, 213-б.] деп, Саякбай Каралаев жөнүндө айтканынан көрүнүп тургандай, баяндоочунун эмоциясы аристотелдик театрдын актерунун эмоциясындай эле өтүп аткан окуянын кырдаалына жараша тынбай өзгөрөт.

Манасчынын (эпиктин) ушундай өзгөчөлүгүн аны иликтеген окумуштуулардын баардыгы тең баамдашкан: “Манасчи произносит текст хотя и без аккомпанемента, но на определенный, ритмически точный напев, который изменяется сообразно со смыслом исполняемого куска; он не только *читает текст*, но и *играет его*, создавая образы героев эпоса при помощи мимики и изменения интонаций. Манасчи сопроваждает речь своеобразными жестами, носящими то эмоционально-выразительный, то иллюстративный характер, изображающими скачку на коне, натягивание лука, удар, молитву, благословение и проклятие и т. п. Эпос заменял слушателям не только книгу, но и *театр*” деп Н. Львов белгилесе, [65, 7-б.]; “Манасчи исполнял текст на ритмически точный напев, в процессе чтения он менял ритм, повышал или понижал тон, вводил новые интонации. Перед слушателями возникали десятки персонажей величественного эпоса. *Зритель* словно воочию видел, как герой разговаривает с врагом, с другом, с возлюбленной, как он собирается в поход, натиягивает лук. Не только словом, но действием (мимкой, жестами) манасчи воспроизводил кровопролитную битву, бешеную скачку на конях, горестную разлуку влюбленных” деп О. Кайдалова жазып жатат [47, 13-б.].

Ушул алынган цитаталардан дапдаана баамга түшкөндөй, манасчы (эпик), чыгарманы айтып аткан *(аткарып, баяндап аткан)* учурда ошол эле аристотелдик театрынын артисти сыңары, К. С. Станиславский айткан берилген кырдаалга (предламгаемые обстоятельства) ылайык жашайт. Бирок, актер аткарып аткан кейипкеринин гана ал-абалына жараша жашаса, манасчы (эпик) бүтүндөй окуянын, анын

ичинде ар бир кейипкерге карата өз мамилесин: күйгөнүн, күлгөнүн, жаны ачыганын, таң калганын, өкүнгөнүн, кейигенин, жек көргөнүн, жан тартканын, боору ачыганын, кубанганын, шаттанганын, ачууланганын ж. б. у. с. ар кыл эмоцияларын көрсөтөт. Ошондуктан, *эпиктин (айтуучунун, баяндоочунун)* интонациясы менен мимикасынын өзгөргөнү, жогорудагы окумуштуулардын айрымдарынын мүнөздөмөлөрүнүн маанисинен туюулуп тургандай стандарттуу бир ыкмалардын, же баштатан калыптанып калган штамптардын жыйындысы эмес, ал биринчи кезекте эпиктин ичинде өтүп жаткан эмоционалдык процесстин түздөн-түз натыйжасы болуп саналат Муну К. С. Станиславский "ички иш-аракет" деп мүнөздөгөн: "-Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности, - объяснил Аркадий Николаевич. – Можно остаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне – физически, а внутренне – психически" [100, 89-б.].

Ушул позициядан алганда аристотелдик театрдын актеру ички психикалык иш-аркети менен эпиктин *баяндоосунун* ички психикалык иш-аракети бири-бирине өтө окшош, бирдей.

Албетте, аристотелдик театрдын актерунун ички психикалык жана сырткы иш-аракеттери (кыймылдары) түздөн-түз кейипкердин атынан сунушталат. Же актер-ролдун башынан өтүп жаткан окуя катары берилет. Ошондуктан биз актердун сахнадагы эмоционалдык процессин кейипкердин эмоционалдык процесси катары кабыл алабыз. Демек, аристотелдик актердун роль аткаруу принцибин, орусча айтканда геройдун "переживаниеси" катары карайбыз.

Ал эми манасчынын (эпиктин) ички психикалык иш аракети, эң башкысы, баяндалып аткан окуяга карата анын адамдык, сүрөткердик мамилесинен пайда болот. Башкача айтканда, манасчыныкы (эпиктики), ошол эле орусча мүнөздөгөндө "сопереживание".

Манасчыныкындай (эпиктикиндей) "сопереживание" байыркы грек театрында *хордун* функциясына кирген: "В трагедии хор обычно изображал людей, близких главному герою. Так, в "Прометеее Прикованном" Эсхила хор состовляет Океаниды – дочери Океана, *сочувстувующие страданиям Прометея* и готовые разделить его судьбу" [41, 43-б.].

Бирок, ошол эле учурда аристотелдик актер *(действующий)* менен *баяндоочунун (повествователь, рассказчик, нарратор)* ортосунда окуяны сүрөттөөдө, кырдаалдары көрсөтүүдө, геройлордун ички сезимдерин *(эмоция)* сыртка чыгарууда эч кандай бирдейлик, окшоштук жок. Экөөнүкү эки башка принцип: эпиктики сырткы кыймыл-аракетсиз *баяндоо (повествование)* жана актердуку сырткы кыймыл-аракет менен *ойноо (действие)*.

Эки театрдын (эпикалык жана аристотелдик) аткаруучулук өнөрүнүн эстетикалык принциптеринин эң башкы принципиалдуу айырмачылыктарынын бири ушунда турат – сырткы кыймыл-аракетсиз *баяндоодо (повествование)* жана сырткы кыймыл-аракет менен *ойноодо (действие)*.

Байыркы грек театрынын миңдеген көрүүчүлөрүнүн алдында сахналык атмосфераны жараткандардын бири актер (протагонист, девтерагонист, тритагонист) менен кошо *хор* жана анын эмоциясы сыңары эле, эпиктин (манасчынын) эмоциясы да аудиториянын көз алдында керектүү атмосфераны жарата албаса, анда анын публикага таасири алда канча төмөн болмок. Бирок, эл ичинде аңыз катары айтылып, ооздон-оозго өтүп жүргөн, жогоруда кээ мисалдары айтылып кеткен кыргыз эпиктеринин - Келдибек, же Тыныбек манасчылардын кереметтери тууралуу айрым бир бир легендарлуу көрүнүштөргө баам таштасак, эпиктин (манасчынын) керектүү атмосфераны жаратуу кудурети болуп көрбөгөндөй өтө зор гипнотикалык кудуретке ээ экенин көрөбүз.

Бирок, ошол бир чети мистикадай, бир чети мифтей көрүнгөн легендарлуу окуялардын артында кадимки эле эпиктин эмоциясынын жана андан пайда болгон интонациясынын күчү, кудурети жатат. "Манас" угуп жаткан публикага Келдибек-

манасчы да, Тыныбек-манасчы да ошол өзүнүн тынымсыз өзгөргөн эмоциялары, ага жараша чыккан үнүнүн интонацияларынын кудурети менен таасир этип, элдин аң-сезиминде “...он потрясал стихии, на аил неожиданно налетел ураган и среди этой бущующей стихии наезжали неведомые всадники, от топота их коней содрагалась земля” [6, 18 -б.]. деп М. Ауэзов жазгандай, же болбосо Тыныбектин “кыламык кар жаадырганын” Кулмамбет атам эскергендей иллюзия жаратышышканы ажеп эмес. Айтып аткан сөзүбүз түшүнүктүү болуш үчүн ушуга бир типтүү мисалды келтире кетели. Куурчак театры. Көшөгө ачылганда ширманын кырынан көрүүчүгө жөн эле кадимки таякты көрсөттү деп коелу. Таяк үндүн, же музыканын коштоосу жок эле бир орунда сороюп тура берсе, ал бизге жөн эле жыгач катары көрүнөт. Кокус ошол таякка “тил бүтүп” – актердун эмоцияланган интонациясы менен коштолуп, ары-бери кыймылдай баштады дегиче, биз аны жандуу зат, жандуу образ катары кабыл алып, ошонун иллюзиясы менен кошо жашай баштайбыз да, таяктын “оозунан” чыккан баардык “жомокторуна”, жасап аткан баардык “кылык-жоруктарына” кынтыксыз ишенебиз – күлөбүз, кубанабыз, кайгырабыз, кейийбиз. Муну биз Театр, Театрдын Магиясы дейбиз. А магиясыз театр болбойт.

А эми аристотелдик актер кейипкеринин гана атынан иллюзия жарата билсе, эпик жогорудагыдай иллюзияны геройдун атынан эмес, интонацияланган баяндоо процессинде гана жаратат.

Демек, театрдын дагы бир олуттуу компоненттеринин бири *интонацияланган сөз* болуп эсептелет. Ал эми оозеки адабият (фольклор) дегенибиз эзелтен бери так ушул формада – *интонацияланган сөз* катары өкүм сүрөт. Башкача эмес. Биз аны театр деп айтып атканыбыздын эң башкы аргументтеринин бири дагы так ушул өзгөчөлүгүндө - *интонацияланып аткарылгандыгында* турат.

Эми дагы бир, олутту принципке: аристотелдик театрда жана эпикалык театрда образ жаратуу принциптерине кыскача токтоло кетели.

Манасчынын (эпиктин) образ жаратуусунда: окуяга кирүү, кошо күйүү, жаны ачуу, кейүү, кубануу, геройлорго карата жеке мамилесин көрсөтүү (сарказм, ирония, какшыктоо, чымчылоо ж. б. у. с.) аркылуу ишке ашат. Образга жеке мамилени көрсөтүүнү биз театрдын тилинде “очуждения”, “отстранение”, мындайча айтканда бөтөндөө, же сырттан кыйыр мамиле кылуу деп мүнөздөйбүз.

Манасчынын (эпиктин) образ жаратуусу негизинен сырттан кыйыр мамиле кылуу (отстрание) принцибинде - психикасындагы өтүп жаткан кыял оюну *(игра воображения)* менен чектелет.

Аристотелдик театрдын актеру эпиктен *(баяндоочудан)* айырмаланып, образ жаратуу үчүн биринчи кезекте окуяга түздөн-түз аралашат, кейипкеринин ички дүйнөсүнө сүңгүп кирип, геройдун ролун өзү гана аткарат *(ойнойт)*. Актердун оюну психикалык *(ички туюнтуу)* жана физикалык *(дене, тулку-бой менен туюнтуу)* активдүү кыймыл-аракет менен ишке ашат. Актердун психикалык кыял оюну *(игра воображения)* анын ошол эле активдүү физикалык кыймыл-аракети аркылуу туюнтулат.

Ал эми манасчы (эпик) малдаш окунуп олтуруп алып буркурап-боздоп атканда, эпосто өтүп аткан окуяны жана образдарды тексттен эле эмес, анын *(эпиктин)* көзүндөгү, жүзүндөгү (мимикасындагы) өзгөрүүлөрдөн (эмоциясынан) көрүнөт, үнүнүн (интонациясынын) ар түркүн абалда чыгышынан туюлат.

Бир сөз менен айтканда *эпикалык театрда* да образ жаратуу баяндоочунун кейипкерлерге болгон мамилеси, ага күйүп-бышканы, же тескерсинче кубанганы аркылуу (сопереживание) ишке ашат. Бирок, абай салсак, ошол “сопереживание” эпиктин жеке өзүнүн сыздап-боздоп же кубанып атканы (переживаниеси) болуп саналат. Ал эми аристотелдик театрда образ жаратуу актердун күйүп-бышканы, же тескерсинче кубанганы аркылуу (сопереживание) эмес, аткарып аткан ролунун атынан ишке ашырылат. Эгер так айта турган болсок, актер геройдун күйүп-бышып атканын, же кубанганын (переживаниесин) имитациялайт.

Демек, биз эки театрдын (аристотелдик жана аристотелдик эмес) бири-бирине окшош урунттуу белгилери кайсылар дегенибизде: үн, интонирование (актердо да, баяндоочуда да), мимика (актердо да, баяндоочуда да) жана ошол эле учурда публиканын кошо кубанганы, же кошо кайгырганы (сопереживаниеси) дешибиз керек.

Жогорудагы келтирилген мисалдардан бул параграфка тиешелүү принциптерден тышкаары биз дагы эмнени көрөбүз?

Биринчиден, театр чөйрөсүндө, айрыкча театр иликтөөчүлөрүндө альтернативдүү түшүнүктүн жоктугуна жана калыптанбагандыгына байланыштуу, XX кылымда, борбордук жана жергиликтүү театр окумуштууларынын арасында эпикалык театрды аристотелдик театрдын критерийлери менен баалоо принциби күчтүү экени дароо баамга урунуп турат. Ошондуктан Н. Львов манасчыны эпиктин театры катары баалабастан "Эпос *заменял* слушателям не только книгу, но и *театр*" [65, 7-б.] деп, "алмаштырганга" (заменял) басым жасап жатат. Бирок, ошол эле учурда илимпоз эпос айтууну кандайдыр бир деңгээлде "но и театр" деп айтууга да мажубур болуп турат. Анткени, идеологиялык жана мурдатан калыптанып калган эволюциялык, тарыхый көз караштардын салтына карабастан, окумуштуу ичинен бул форманы башкача атоо кыйын экенин, ал табияты боюнча театрдын принцибин алып жүрөөрүн айкын сезсе керек. Ал эми мурдагы советтик муунга таандык Н. Львовдон айырмаланып, 1970-жылдардын өкүлү О. Кайдалова эпиктин аудиториясын аныктоо үчүн "зритель" (көрүүчү) деген терминди киргизип жатат [47, 13-бет]. Башкача айтканда окумуштуу эпос айтуу вербалдуу (сөзгө тиешелүү) гана өнөр эмес, визуалдуу (көз менен кабыл алуу) да өнөр экенине принципиалдуу басым жасап жатат. Демек, карап көрсөк, О. Кайдалованын аныктамасында түздөн-түз театрдын эң башкы компоненти орун алган. Ал – к ө р ү ү ч ү. О Кайдалова театрдын ушул өзгөчөлүгүн – көрүүчүсүз эч кандай сахна искусствосу жок экенин эң сонун түшүнөт.

Ал эми, театр деген сөз, байыркы гректерде биринчи кезекте көрүүчү жайгашкан секторду билдирген: "Театр имел три главные части: *орхестру, театрон* (места для зрителей, от глагола *теаомай* – "смотрю") и *скену (скенэ* – «палатка», позже деревянное или каменное строение" [41, 39-б]. Демек, театр деген түшүнүк *көрүүчүнүн* атына гана байланышкан. Ушул эле ойду – театр көрүчүсүз өкүм сүрбөсүн мынабул аныктама да эң сонун бышыктап турат: "...когда дело касается театра, ибо именно театр, пожалуй, больше, чем любой другой вид художественного творчества, невозможен *без зрителя*" [66, 3-б] деп, белгиленген.

Ал эми О. Кайдалова, Бертольт Брехттин теориясынан, андан сырткаары 1970-жылдары советтик театр иликтөө илиминдеги оозеки маданиятка карата калыптана баштаган көз караштардын практикасынан кеңири кабары бар инсан катары эң сонун түшүнсө керек, манасчынын (эпиктин) жүзүндөгү эмоция менен үнүндөгү интонациясы бири-биринен ажырабай турган, ширелишкен бир бүтүн процесс экенин. Ошондуктан "Манас" айтууну аудитория кулак менен гана угуп (вербалдуу) тим болбостон, айтуучунун жүзүндөгү мимикалык (эмоционалдык) өзгөрүүлөрүн көз менен да кабыл алып (визуалдуу), кошо кубанып, кошо кайгырып олтурушаарын.

Өткөн кылымдын сексенинчи жылдарынын капортосунда фольклордун жаңы кырын - театр искусствосуна түздөн-түз тиешелүү экендигин ачуу максатында советтик окумуштуулар Москвадан "Фольклорный театр народов СССР" деген жыйнак чыгарышкан. Анда, оозеки көркөм маданияттын сахна өнөрүнө тиешелүү экенин аныктоону максат этишкен, советтик окумуштуулардын тобунун баяндоочу театрга карата кандай эстетикалык мүнөздөмө беришкенине кайрылалы. Анда "аристотелдик эмес театр" деген аныктама жок. Андай түшүнүктү, же тезисти учурата да албайбыз. Тескерисинче, бул жыйнактагы кайсы гана илимий эмгекти албайлы, дээрлик баардыгы тең, негизинен аристотелдик театрдын принциптери аркылуу гана талданган, же болбосо европалык типтеги сахна өнөрү менен аналогия табуу позициясынан каралган: "В ряде разделов данного труда рассматриваются *театральные элементы* искусства отдельных

исполнителей – певцов-импровизаторв, сказителей эпоса, рассказчиков и т. д., также отмеченные ярким национальным своебразием” [110, 10-б.].

Ушул мисал катары келтирилген цитатада көрсөтүлгөндөй *баяндоочу* өнөр европалык үлгүдөгү сахна искусствосунун алгачкы стадиясы - эмбриональдык абалдагы гана көрүнүш катары бааланган. Маселен, казак илимпозу С. А. Каскабасовдун мынабул типтүү аныктамасына көңүл буруп көрөлү: “Исполнительская манера сказителей эпоса (жыршы) отличалась особой *артистичностью*, они запоминали и исполняли по памяти большие эпические произведения. Сам процесс исполнения эпоса представлял собой творческий акт и напоминал *игру одного актера, исполняющего несколько ролей, моноспектакль*” [110, 131-б.].

Биринчиден, бул тезис европалык типтеги кыргыз менен казак театрларынын 1950-жылга чейинки жогоруда белгиленген тарыхтарын жазган жогорудан бизге белгилүү театровед Н. Львовдон аныктамаларынан алынганы дап-даана эле көрүнүп турат. Экинчиден, казак окумуштуусунун цитатасынан ачык баамдалгандай “бир нече роль ойногон бир актердун оюну” деп мүнөздөгөнүндө кадимки эле аристотелдик театрдын принциби жатат. Ал эми эпикалык театр дегенибиз (фольклордук театр катары карасак), илимпоз аныктап жаткандай “актердун оюуну” эмес, биринчи кезекте Аристотелдин өзү грек театрына карама-каршы койгон *баяндоо - нарраторчулук (повествование)*. Эгерде эпикалык *баяндоого* “актер” *(действующий)* деген түшүнүктү жармаштыра турган болсок эле, анда ал автоматтуу түрдө аристотелдик театрга өтүп кетет. Ал эми оозеки искусстводо актер *(действующий)* жок, *айтуучу, баяндоочу – нарратор (повествователь)* гана бар.

Эпикалык театр менен аристотелдик театрдын эң башкы – принципиалдуу айырмасы да ушунда турат. Анткени, актердун *(действующий)* иш-аракети *(действие)* монолог айтып, же диалогго киргенден тышкаары да, эң башкысы, сахналык мейкиндикте бүтүндөй бойдон дайыма трансформацияланып, өзгөрүп туруучу *мизансценага* багыңкы. Спектакль, айрыкча режиссердук доордун оюндары, толук бойдон образдуу, же шарттуу *мизансценалар* аркылуу гана куралат. Актердун кыймыл-аракети да *мизансценалар* гана аркылуу ишке ашат: ары-бери басат, олтурат, турат, жатат, чуркайт, оңкобаш атат, мушташат, кылыч чабышат ж. б. у. с. А эпикалык театрда *(нарратордун искусствосунда)* өзгөрүлмө *мизансцена* жок – кыймыл-аракет менен трансформацияланбай турган борбордук бир гана *мизансцена* турат – *наррратор (повествователь)* бир жерде, бир калыпта олтуруп алып баяндай берет: ары-бери баспайт, турбайт, жатпайт, чуркабайт, оңкобаш атпайт, мушташпайт, кылыч чабышпайт ж. б. у. с. Эч ким менен, диалогго кирбейт. Сахналык өнөктөштөрү *(партнер)* да жок. Ал баардык окуяны жападан жалгыз гана баяндай берет.

Эгерде оюбузду кыскача тыянактай турган болсок, оозеки маданияттын өзү да, оозеки искусство да Аристотелдин театр өнөрү туурасындагы теориясына дээрлик коошопойт. Ушундан улам, Аристотелдин теориясынын принциптеринен, критерийлеринен караганыбызда, оозеки маданиятты театр өнөрү деп атоо дегеле мүмкүн эмес экен. Ошондуктан канчалаган кылымдар боюу, оозеки чыгармачылык биринчи кезекте, оозеки адабият деген аныктаманын алкагында гана жашап келген.

Бирок, адамдын оюу улам илгерилеген сайын, көнүмүш көз караштарга болгон мамиле да бара-бара өзгөрөт, эволюцияланат. Анын сыңарындай, 20-кылымга келгенде, илимде оозеки маданияттын театралдык маңызына карата “аристотелдик эмес театр”, “оозеки аңгеменин театры” деген терминдердин пайда болушу, адамзаттын бул феноменалдуу көркөм кубулушуна жаңыча көз караш менен кароого, бүтүндөй дүйнөлүк театр өнөрүнө кайрадан баа берип чыгууга түрткү берип жатат. Иш жүзүнө келгенде, бул терминдер жалпы эле дүйнө элдеринин байыркы оозеки маданиятына баа берүүчү, эң прогрессивдүү аныктамалар болуп саналат. Эмне дегенде, жогорудагы формулировкалар менен театр иликтөө илими 20-кылымдын ичинде Аристотелдин теориясына карама-каршы келген фундаменталдуу эң күчтүү, альтернативдүү көз карашка ээ болуп жатат.

Бертольт Брехт менен И. Б.Марунованын жалпы эле оозеки адабият, театр туурасындагы Аристотелдин теориясына корректировкаларды киргизишкени көркөм өнөрдүн тарыхындагы алгачкы карылгач болуп саналат. Буларга чейин, жалпы театр иликтөө илиминде, же болбосо сахна искусствосунун практикасында эпосту театр деп, ага альтернативдүү маани берген теориялык, илимий аныктамаларды дээрлик кездештирбейбиз.

Аристотелдик театр менен аристотелдик эмес театрга талдоо жүргүзүшүбүз эмнеси менен маанилүү?

Биринчиден, театр өнөрү жалаң гана бир беткей аристотелдик (европалык) багыттагы эстетикалык кубулуштун энчиси болушу мүмкүн эмес экен. Экинчиден, бул эки пиринциптин диаметриалдуу айырмачылыгына карабастан (бир жагынан *театр действия,* экинчи тарабынан *театр повествования, театр нарратора)*, ошол эле учурда экөөнү бириктирген негизги бир семиологиялык белги турат. Ал – АТКАРУУЧУ менен КӨРҮҮЧҮ. Бул эки компонентсиз аристотелдик да, аристотелдик эмес да театр өкүм сүрүшү таптакыр мүмкүн эмес. Анткени, бул эки компонент – театрдын, сахна өнөрүнүн эң негизги, эң башкы белгиси, анын табияты, квинтэссенциясы.

Аткаруучу менен көрүүчү бар жерде - ТЕАТР бар, ал кандай формада болбосун (аристотелдикпи же аристотелдик эмеспи). Кокус, бул экөөнүн ордуна китеп, холст, же дагы башка атрибуттар орун алса, ал театр эмес, көркөм өнөрдүн башка түрлөрүнө, башка формаларына кирет.

И. Б. Марунованын “Публичное чтение – самое древнее театрализованное воплощение “Рамкера”, осуществляемой перед огромной массой слушателей” [72, 99-б.] деген жогорудагы аныктамасы менен “Трудно получить представления об интерпретации “Манаса” по книге или даже по нотам, как, точно так же, трудно представить исполнение его вне аудитории. Слушатели для сказителя – жизненно необходимая среда, вне которой интерпретация манасчи не выразительна и не вдохновенна. Манасчи нуждается в напряженно-праздничной атмосфере, в проявлении большого интереса к его сказу” [21, 122-б.] деп В. Виноградовдун манасчынын өнөрүнө берип аткан мүнөздөмөсүнүн негизинде, же болбосо “Орус былиналарын изилдөөчү Н. Криничнаянын: “Фольклордук текстти бере билүү жана аны кабыл алуу аны угуп кошо кайгырган жана кошо кубанган шартта гана ишке ашат” [106, 134-б.] деген аныктаманын түпкүлүгүндө бир гана нерсе жатат – бүтүндөй адамзаттын оозеки чыгармачылыгы эки негизги компонентсиз жашашы мүмкүн эмес экен – АЙТУУЧУ жана КӨРҮҮЧҮСҮЗ (*угуучу-көрүүчү*). Демек, адамзаттын оозеки өнөрү башынан, жаралгандан эле театрдын формасында өкүм сүрүп келген деп айтууга толук негизибиз бар.

Анткени, биз семиологиялык жактан алганда да театрды ушул эки компонент аркылуу гана тааныйбыз, түшүнөбүз. Театрды искусствонун башка түрлөрүнөн айырмалай турган эң башкы спецификалык белгиси ушул.

Эки театрды тең – аристотелдик да *(артисттин театры)*, аристотелдик эмес да *(эпиктин театры)* публиканын кабыл алуусу бипбирдей.

Европалык типтеги театрда көрүүчү окуянын жүрүшүнө жана кырдаалына (К. С. Станиславскийдики боюнча - предлагаемые обстоятельства), геройдун абалына – ички жана сырткы иш-аракетине (К. С. Станиславский айткандай внешнее и внутреннее действие) жараша, дайыма чогуу кубанып, чогуу кайгырат - “сопереживание” этет. Дегеле, европалык – аристотелдик театрда көрүүчү дайыма чогуу кубанып, чогуу кайгырып (сопереживание) олтурат.

Манасчынын (эпиктин) баяндоо учурунда да аудитория окуяга жараша анын интонациясындагы, жүзүндөгү эмоцияларынын өзгөрүүлөрүн көрүп, кырдаалдын (предлагаемые обстоятельства) атмосферасына кирип, эпос айтуучу менен кошо ыйлап, кошо күлүп, кошо күйүп олтурат. Бир сөз менен айтканда публиканын чогуу кубанып, чогуу кайгырганы (сопереживание) ап-ачык көрүнүп турат.

Эми угуучу-көрүүчү деген формулировканы чечмелеп көрөлү. Театр визуалдык-вербалдык өнөр. Башкача айтканда көрүүчү актердун оюунун, анын жүзүндө өтүп жаткан үзгүлтүксүз өзгөрүүлөрдү (эмоциясын) өз көзү менен көрүп (визуалдуу), үнүн, интонациясынын токтобогон толкундарын кулагы менен угат (вербалдуу). Ушул эле принцип толук бойдон эпикалык театрга да таандык. Эмне дегенде, эпиктин баянын, анын интонациясындагы миң кырлуу өзгөрүүлөрдү аудитория кулагы менен да угат, ошол эле учурда анын жүзүндөгү тынымсыз эмоционалдык процесси көзү менен да көрөт.

Ушул мисалдардан келип чыгып, салыштырып карай турган болсок, анда аристотелдик театрды кабыл алуу менен эпикалык театрды кабыл алуунун принциби бип-бирдей экенин көрөбүз.

Дагы бир ирээт бышыктай турган болсок - эки моделдеги театрдын тең семиотикалык квинтэссенциясы – *аткаруучу* жана *көрүүчү* (*угуучу*).

Ушул эки негизги театр түзүүчү *(театрообразующий)* компенент аристотелдик театр менен аристотелдик эмес театрды бири-бирине жакындатып, жалпылап, окшоштуруп турган семиологиялык эң башкы белги.

Демек, аристотелдик театр *(театр действия)* сыңары эле, эпикалык театр *(повествовательный театр)* да, жалпы адамзаттын дүйнөлүк театрынын альтернативдүү модели катары кылымдап жашаган жана ушул азыр да ошол баштапкы формасын өзгөрүүсүз сактап калган элдердин көркөм маданиятында тынымсыз өкүм сүрүп келе жатат.

Бул кубулуштун ичинде биздин кыргыздын байыртадан бери келе жаткан улуу эпос “Манасты” аткаруу менен жалпы адамзаттык оозеки өнөрдүн туу чокусуна чыккан улуттук *эпикалык театры* да бар.

Кыргыздын бүтүндөй ооезки чыгармачылыгы, анын ичинде океандай “Манас” эпосу баш болгон кенже эпостору, дастандары, поэмалары дал ушул эки компоненттин (аткаруучу, көрүүчү) түркүктөрүндө тургандыктан, биз муну *кыргыздын эпикалык театры* деп мыйзамченемдүү аныктама бере алабыз.

Жогорудагы ойлордон кандай ток этээр тыянак келип чыгат?

Эгерде Аристотелдин аныктамасын, андан кийинки өнүккөн европалык үлгүдөгү театрдын эстетикалык принциптерин догма катары карап, ошого ылайык театрдын табиятын жалаң гана актердун *иш-аракетине* байлап кое турган болсок, анда сахна өнөрүнүн көп түрдүүлүгүн, ар кылдуулугун, көп типтүүлүгүн, көп формалуулугун, көп моделдүүлүгүн танган болуп эсептелээр элек. “Аристотелдик эмес театр” деп аныктама берилип жатканын себеби да, эң биринчи кезекте ушул урунттуу жагдайга түздөн-түз байланышкан.

Эми, театр өнөрүн аныктоонун бул сырткы негизги компонентинен тышкаары да дагы эмнеси менен мүнөздөлөт деген суроого жооп издеп көрөлү.

“Оозеки аңгеменин театры” деген таамай, так аныктамасынан соң И. Б. Марунова бул көркөм-эстектикалык кубулуштун табиятына андан ары тереңдеп кирбей, негизинен ошол сырткы белгилери менен гана чектелип калганын көрөбүз. А чынында, аристотелдик театрдын да, эпикалык театрдын да бир өзгөчө, универсалдуу белгиси бар, ал – психикалык *ички иш-аракет* (К. С. Станиславский аныктаган “внутреннее действие”). Ушул белги, дегеле кандай типтеги, кандай үлгүдөгү, же кандай моделдеги театрдын болбосун эң башкы, универсалдуу белгиси. Манасчынын ички иш-аракетин (внутреннее действие) билдирген: “Исполнительская манера Каралаева полна душевнего накала: ритмика, страстность, вдохновение – и рядом тоска, горе: переживание, слезы – и рядом мужество, решимость, отвага. И снова раздумья, смех и плач” [1, 213-бет] деген улуу жазуучунун таамай аныктамасын дагы бир ирээт эстеп көрөлү.

Эми тыянактай турган болсок: оозеки адабият жөн эле текст, же сүйлөмдөрдүн тизмеги эмес, биринчи кезекте *аткарылаган сөз, аткарылган текст*. Демек, эпос жана аны айтуу бир эле мезгилде *адабиятка* да, *театрга* да тиешеси бар феноменалдуу

көрүнүш болуп саналат. Ошон үчүн, биз эпос айтуу (аткаруу, баяндоо) феноменин *оозеки адабият* дагы, *эпикалык театр* дагы катары түшүнгөнүбүз акыйкат болот.

2.2. Эпикалык жана аристотелдик театрдагы конфликт, монолог, диалогдун орду

Адатта, аристотелдик драматургия менен театрдын адабият менен искусствонун башка түрлөрүнөн спецификалык өзгөчөлүгүн көрсөтүү үчүн *конфликт, монолог, диалог* деген түшүнүктөр колдонулат. Конфликт, монолог, диалогсуз аристотелдик драма да, спектакль да болушу дээрлик мүмкүн эмес. Маселен, советтик көрүнүктүү адабиятчы Л. Н. Тимофеев, конфликтке мындайча мүнөздөмө берген: "*Драма - изображение конфликтов*, острых, но в той или иной мере разрешимых, почему судьба героя может иметь в ней различные формы" [107, 360- б.]. Ушул эле ойду экинчи советтик адабиятчы Г. Н. Поспеловдон да көрөбүз: "Он *(драматург – **Ж.К.**)* должен создавать сюжеты своих пьес и *конфликтными* и вместе с тем очень *компактными*. Ему необходимо *концентрировать конфликтные сюжеты* в пространстве и времени, раскрывать их по преимуществу в кульминационных моментах, освобождая их от связей с другими *конфликтами*, возможными в жизни персонажей, а также от всего переходного и побочного. Тогда сюжеты его пьес могут с особенной силой выявлять сущность своих *конфликтов* и их идейно-психологический *пафос. В этом – специфика драматургии*" [84, 116 - б.].

Талаш жок, к*онфликт,* же *коллизия* адабиятта жана театрда драма жаратуучу (драмообразующий) эң негизги компонет – анын квинтэссенциясы болуп саналат. Адабият, драматургия теоретиктеринин арасында адабияттын үч түрүнүн экөөндө конфликт болбошу толук мүмкүн, бирок, конфликтсиз драма эч качан болбойт деген сыяктуу, Гегелден бери келаткан аксиоматикалык көз караш өкүм сүрөт: "...индивид не остается в своей замкнутой самостоятельности, но благодаря стечению обстоятельств, среди которых он избирает в качестве содержания своей воли свой характер и цель, а так же *благодаря природе этой индивидуальной цели он оказывается в конфликте и борьбе с другими индивидами*" [24, 540- б.]. Гегелдин бул теориялык бүтүмү индивиддердин ортосундагы *конфликт* драманын субстанциясы катары кызмат өтөөрүн көрсөтүп турат.

Бир сөз менен айта турган болсок – конфликт аристотелдик драма менен театрдын эң негизги кыймылдаткыч күчү.

А эгерде ушул үч компонентти драма жаратуучу (драмообразующий) жана театр жаратуучу (театрообразующий) негизги түшүнүктөр катары карай турган болсок, анда *конфликт, монолог, диалог* эпосту да жаратуучу (эпосообразующий) эзелтен берки архаикалык категориялар экенин көрөбүз. Булардын ар бирине өз-өзүнчө токтолуп көрөлү.

Адамзаттын акыл-эсинин калыптануу мезгилинде пайда болгон жана андан кийин улам күчөп өнүккөн дүйнө эпосторун карап көрө турган болсок – баарынын тең өзөгүндө глобалдуу кагылышуулар – *мегаконфликт,* же *сог- уш* жатат. Оюбузду бышыкташ үчүн эпостордун айрымдарына эле токтоло өтөлү. Маселен, ошол эле байыркы гректердин "Илиадасы" менен "Одиссеясынын" негизин ахейликтер менен троялыктардын *согушу* түзсө; орустардын "Слово о полку Игореве" дастанынын негизинде орус княздарынын половецтерге каршы жортуулу *(согушу)* турса; германдыктардын "Песнь о Нибелунгах" поэмасында алтын үчүн кармаш *(согуш)* чагылдырылса; ал эми өзүбүздүн океандай болгон улуу эпосубуз "Манастын" өзөгүндө кара кытай баскынчыларына каршы эркиндик күрөшү *(согуш)* көрсөтүлөт.

"Манасты" мындай кое туруп, кыргыздын калган оозеки өнөрүнө кайрылсак дагы, элибиздин улуттук фольклорунда, анын ичинде кенже эпосторунда *конфликттин* өтө кеңири орун алган типтүү көрүнүш экенин баамдайбыз. Дегеле кыргыз фольклорунун табияты биринчи кезекте *конфликтке, коллизияга* багыңкы экени үстүртөн караган кишиге да дароо түшүнүктүү болот. Четинен эле мисалга алып көрсөк, кыргыздын кандай гана оозеки дастаны болбосун, өзөгүндө сөзсүз *конфликт* жатат.

Маселен, кадимки эле “Жаңыл-Мырза” эпосун алып көрөлү. Бул поэманын кыймылдаткыч күчү башынан аягына чейин толук бойдон - *конфликт*. Болгондо да, драмадагыдай конфликттин эки формасы тең орун алган: сырткы дагы, ички дагы. Ошол эле учурда, каармандын (Жаңыл-Мырзанын) тагдыры, анын образы ошол *конфликттерден* гана ачылат. Сырткы конфликтке Жаңыл-Мырзанын арзыганы Түлкү жана кыргыздын душмандары - калмактар менен кармашы *(согушу)* кирет. Ал эми ички конфликт – бул Жаңыл-Мырзанын ички дүйнөсүнүн тарткан азабы, керт башынын драмасы – арзыганы Түлкүнү атып салгандан кийин орду толбой турган өзөктү өрттөгөн махабат күйүтүнөн жабыр тартуусу. Бул *конфликттерсиз* Жаңыл-Мырзанын образы түзүлмөк да эмес, ачылмак да эмес.

Дагы бир кенже эпос “Курманбекти” карап көрөлү.

“Курманбектеги” конфликт да “Жаңыл - Мырзадагыдай” эле сырткы жана ички кагылышуулардан куралган. Сырткы конфликтке кыргыздардын калмак баскынчыларына каршы күрөшү кирет. Ал эркиндик күрөшүнүн - конфликттин башында тургандардын бири бала баатыр Курманбек. Мындан тышкаары “Курманбекте” ички конфликт “Жаңыл-Мырзадагыдай” каармандын ички дүйнөсүндө өтпөстөн, негизинен анын милдетин ата менен баланын - муундардын ортосундагы коллизия түзөт. Бала баатыр Курманбек менен кексе атасы Тейитбек хандын ортосундагы кагылышуу *(конфликт)* бул кенже эпосто чечүүчү мааниге ээ.

Бул чети оюлбаган гана мисалдар. Кайсы гана элдин, кайсы гана улуттун улуу же кенже эпосторун албайлы, баарында тең *конфликттин* чечүүчү ролу типтүү көрүнүш экенине күбө болобуз.

Демек, эпос, эпикалык баяндоо, драма сыяктуу эле *конфликтсиз* болушу мүмкүн эмес экен. Анткени, адабиятчылар аныктагандай, драманы эпос менен лириканын синтези, орточо эпикалык чыгарма деп карай турган болсок (“Вообще драматургическое произведение по своему типу является средней эпической формой” [107, 355 - б.]), анда конфликт драмага эпостон өткөн десек, эч кандай жаңылбайбыз.

Бир сөз менен айтканда, *конфликт* – дүйнөлүк оозеки чыгармачылыктын, анын ичинде кыргыздын оозеки маданиятынын (фольклорунун) дагы “кыймылдаткыч күчү” болуп саналат.

Жогоруда келтирилген мисаладардан көрүнүп тургандай: “Драма - изображение конфликтов” [107, 360 - б.] делинген аныктаманы “эпос – *конфликттерди* сүрөттөйт” деп эпикалык баянга карата пайдалансак, чындыктан кенедей да алыстамак эмеспиз. Анткени, *конфликт* кандай гана драманын болбосун квинтэссенциясы катары эсептелген менен, биз жалаң ушул семиотикалык белгиге, же типтүү компонентке гана таянып, жалпы эле эпосторду, эпикалык полотнолорду аристотелдик үлгүдөгү драма катары карай турган болсок – өтө чоң калпыстык кетирген болоор элек. Акыйкаттан эле, эпос, эпикалык туундулар өтө глобалдуу, өтө күчтүү *конфликттерге* негизделгени менен, өзүнүн семиологиялык функциясы боюнча, баары бир аристотелдик моделдеги (европалык типтеги) драма болуп эсептелбейт. Бул феноменалдуу көркөм кубулуш, табиятында эпос, *эпикалык баян* (*оозеки аңгеме*) бойдон кала берет. Ал эми эпостон, эпикалык баяндан *конфликттин* орун алышы, же сюжетинин, окуясынын өзөгүн түзүшү анын аристотелдик үлгүдөгү драма жана театр экендигине эч кандай кепилдик бере албайт.

Демек, конфликт – дүйнөлүк адабиятта, көркөм чыгармачылыкта эпоско да, драмага да тийиштүү, тең орток көрүнүш.

Ушундан улам мындай бир олуттуу тыянак келип чыгат - театрдын айрым бир семиологиялык белгилерине, негизги компоненттерине, ал түгүл өтө олуттуу өзгөчөлүгүнө таянып, эпосту, эпикалык баянды аристотелдик театрдын короосуна киргизүүгө аракеттеништин кенедей да зарылдыгы жок. Тескерисинче, эпосту, эпикалык жанрды аристотелдик типтеги драматургия менен театрга карата альтернатива катары караганда гана, дүйнөлүк театрдын экинчи бир *синтетикалык* (оозеки адабият жана *баяндоочу театр* катарында) масштабдуу бутагы европалык үлгүдөгү театрга кылымдап

параллелдүү өмүр сүрүп келгени жана ушул азыр да жашап атканы бизге түшүнүктүү болот.

Эми драма жаратуучу *(драмаобразующий)* экинчи компонентке – *монологго* келели.

Дүйнөлүк эпикалык өнөрдүн байыртадан тартып ушул кезге чейинки айрым бир урунттуу чыгармаларына таяна турган болсок, *монологду* (“От греческого monologue – речь одного человека” [83, 191- б.]) аристотелдик театр менен драмага чейинки эзелки мезгилдин эпосторунан баштап эле, орто кылым жана ушул азыркы кезге чейин өзүнүн алгачкы архаикалык формасы да, функциясы да эволюцияга учурабай эч кандай өзгөрүүсүз сакталып калгандыгын легендарлуу Гомердин генийинен жаралган, андан соң селсаяк Бояндын гениалдуу кыял чабытынан тизилген эпикалык тексттерден тартып, кийинки эле жыйырманчы жүз жылдыкта жашаган өзүбүздүн улуу эпик Саякбай Каралаевдин генийинен пайда болгон тексттерге чейин көрүүгө болот.

Байыркы гректерден *(“Одиссеядан”)*:

(*Пенелопанын монологу)* “О Артемида, богиня и великая, дочь громовержца,
Тихой стрелою твоею меня порази и из тела
Выведи душу мою. О, когда бы меня ухватила
Буря и мглистый дорогой со мною умчался в край тот,
Где начинает свой путь Океан, круговратно бегущий!” [28, 208 – 209 -б.].
(Бул монолог отуз эки саптан турат).

Орто кылымдагы орус эпосунан *(“Игорь кошуну жөнүндө сөздөн”)*:
(Ярославнанын ыйынан – монологунан үзүндү)

"Днепр мой славный! Каменные горы
В землях половецких ты пробил,
Святослава в дальние просторы
До полков Кобяковых носил" [95, 113- б.].
(Ярославнанын бул атактуу монологу отуз алты саптан турат).

“Манас”эпосунан:
(Каныкейдин Тайторуну чапкан жердеги монологунан) “Алда чиркин куу дүйнө,
Ай караңгы түн экен
Бүгүн ажалым жетер күн экен!
Жаш күчүктөй кыңылдап,
Мен шордуу, араң өлмөк экемин,
Жаназа жок, ыйман жок
Мен шордуу, арам өлмөк экенмин!” [93, 95- б.].
(Каныкейдин монологу алтымыш алты саптан турат).

Жогоруда учкай келтирилген мисалдардан өтө айкын көрүнүп тургандай, *монолог* драмага чейин эпос менен кошо жаралган, анан ошол архаикалык касиетин ушул азыркы мезгилге чейин эч өзгөрүүсүз сактап калган, адабияттын үч түрүнө тең орток (универсалдуу) жана туруктуу компонент болуп саналат.

Эми маселенин экинчи жагына – артистотелдик театрдагы *монологдун* ээлеген ордуна, анын функциясына жана эволюцияланышына келели. Окумуштуулар “Драма стала как бы синтезом достижений ранее сложившихся родов литературы, вобрав в себя монументальный, героический характер эпоса и индивидуальное начало, идущее от лирики” [41, 12- б.] деп илимде белгиленгендей, баяндоо менен тең катар *монолог* да драмага байыркы эпостон өтүп, адегенде ага (драмага) хордун текстти катары кирген десек жаңылбайбыз. Анткени, жогоруда бир нече ирээт баса көрсөтүлгөндөй биринчи актер (гипокрит) пайда болгонго чейин байыркы грек театры толук бойдон *хор* формасында гана жашап жатат. «Трагедия развивалась именно на основе хора, из которого впоследствии был выделен один актер» [41, 43- б.] деген цитатаны дагы бир

ирээт эстеп көрөлү. Ал эми хордун тексттери эпосттогудай, эпикалык баяндагыдай *баяндоо* гана формасында.

“Антигонадан”:

“Х о р

Так пострадала Даная прекарсная,
Та, что на доски, обитые бронзою,
Переменила сияние дня.
Спальней могила ей стала, дитя мое, -
А родовита была, и хранил ее
Зевс, к ней сошедший дождем золотым.
Но необорное Рока могущество
Злата сильней, а и Арея, и крепости,
И просмоленных морских кораблей” [97, 214 - б.].

(*Бул текстте хордун монологу отуз сегиз саптан турат*).

“Медеядан”:

“Х о р

О Эрехтиды древле блаженные,
Дети блаженных богов!
Меж недоступных хранят вас холмов
Нивы священные.
Там славы жар вам в жилы влит,
Там нега в воздухе разлита,
Там девять чистых Пиэрид
Златой Гармонией повиты” [35, 264 - б.].

(*Бул текстте хордун монологу кырк төрт саптан турат*).

“Прометейден”:

“Х о р

О жребии горьким твоем скорблю, Прометей.
Слезы бегут из глаз
И катится по щекам
Печальным потоком.
Зевс владычествует грозно,
По своим законам правит,
Свысока копьем всевластным
Он грозит отставным богам” [119, 93- б.].

(*Мында да хордун монологу отуз алты саптан турат*).

Формасы да, маңызы да боюнча, хордун текстти (*баяндоосу*, ошол эле мезгилде *монологу* да) байыркы грек драмасында актердун пайда болушу менен трансформацияланып (эволюцияга учурап), геройдун м*онологуна* өтүп кеткен десек, объективдүү чындыкка жакындайбыз. Анткени, кунт коюп баамдаган учурубузда, *хордун монологу* менен *геройлордун монологунун* ортосунда өзгөчө бир айырмалана турган контрасттуулук жок. Тескерисинче, өтө жакын окшоштук бар. Окшоштук, биринчиден, хордун тексттинин көлөмү менен геройлордун *монологунун* көлөмүнө – башкача айтканда *монологдун* формасына байланышкан. Жогорку, мисалдарда келтирилген байыркы грек драмасындагы геройлордун *монологу* ошол эле хордун текстти *(баяндоо, монолог)* сыңары эле үзүктөй-үзүктөй болгон көлөмдүү тексттерден турат.

Экинчиден, жогорку тексттерден *(хор менен геройлордун монологдорунан)* дагы бир окшоштук баамга урунат - ал *хордун монологунун* текстурасы менен *геройлордун монологдорундагы* текстуранын бири-бирине өтө жакындыгы. Эки текстурадан тең *(хор*

менен геройлордун монологдорунан) дээрлик бирдей эле *пафосту*, бирдей эмоционалдык маанайды жана маңызындагы маанилештикти баамдоого, көрүүгө болот.

Байыркы грек драмасы гана эмес кийинки кылымдардагы драматургиянын *монологдорунда* да ушул эле *пафос*, форма жана маңыз сакталган. Ушуга мүнөздүү дагы бир текстке - XIX кылымдын биринчи жарымындагы романтизм доорунун типүү драматургиясына кайрылып көрөлү.

Романтизмден *("Манфредден")*:

"М а н ф р е д

Сокрылись духи, вызванные мной,
Не принесли мне облегченья чары,
Не помогла наука волшебства.
Я уж не верю в силы неземные,
Они над прошлыми власти не имеют,
А что мне до грядущего, покуда
Былое тьмой покрыто? – Мать Земля! " [8, 279 - б.].

(Манфреддин бул монологу элүү беш саптан турат).

Демек, дагы бир ирээт жогорудагы эки аныктаманы тең бышыктап коелу: биринчиси, *монолог (ошол эле учурда баяндоо дагы)* эзелки эпостордо баштапкы учурунан тартып өкүм сүргөн жана ошол архаикалык касиетин кийинки жүз жылдыктарда түк жоготпостон сактап калып, ушул кезге чейин жеткен туруктуу көрүнүш болуп саналат; экинчиден, адамзаттын көркөм чыгармачылыгынын таржымалында драмага чейин эпос пайда болгондуктан, *монолог (ошол эле учурда баяндоо да)* кайсы бир учурда трансформацияланып *(эволюцияланып)*, а кайсы бир учурда, тескерисинче эч кандай өзгөрбөстөн эле аристотелдик типтеги театрга эпикалык өнөрдөн өткөн десек акыйкат болот.

Эми, эң негизги ойду дагы бир ирээт бышыктап коелу: *конфликт* менен *монолог* эпикалык өнөрдө анын баштапкы жаралган мезгилинен тартып эле орун алгандыктан, ушул эки компоненттин негизинде биз эпостун текттинен драманы *(оозеки драманы)* издешибиздин эч кандай кажети жок. Анткени, *эпикалык өнөр аристотелдик типтеги театрга чейин алда канча мурда пайда болгон, а кийин европалык үлгүдөгү (аристотелдик) сахна өнөрү менен параллелдүү өкүм сүргөн жана ушул азыр да жашап жаткан Дүйнөлүк Театрдын альтернативдүү бир бутагы, модели, түрү.*

Ошол бутактын эң көрүнүктүү үлгүсү – кыргыздын эпикалык театры. Анткени, дүйнөнүн калган элдеринен айырмаланып, кыргыздар "Манас" эпосун жана аны айтуу өнөрүн (ошондой эле жалпы эле кенже эпостор жана дастандар дагы) ушул кезге чейин, айрым бир өзгөрүүлөрдү эске албаганда, күнү бүгүнкүдөй сактап калган калктардан. Аны менен кошо өзүнүн масштабы боюнча башка элдерде кыргыз эпикалык өнөрүнө тең келе турган көркөм кубулуш ушул азыркы учурда дээрлик кездешпейт.

Элладалыктардын драматургиясынан башталган жогорудагыдай *монолог* формасы XVI-XVIII жүз жылдыктардын ичинде эле Шекспирдин (Гамлет, Лир, Отеллонун атактуу *монологдору*), Шиллердин ("Разбойники" ("Каракчылар") трагедиясындагы Франц Моордун атактуу *монологдору*) пьесаларында эле өкүм сүрүп туруп, анан XIX кылымдан экинчи жарымынан кийинки европалык драмада бара-бара эволюцияга учурап, акырындап функциясы солгундай баштаганын баамдоого болот. Бул көрүнүштүн табиятын ошол эле Патрис Пави минтип түшүндүрүп жатат: "Поскольку *монолог* воспринимается как нечто антидраматическое, многие авторы просто отказываются от него или сводят его использование к необходимому минимуму. *Монолог*, по мнению некоторых, не только статичен (чтобы не сказать скучен), но к тому же и неправдоподобен: человек, оставшись наедине с собой, как правило, не говорит вслух, и изображение персонажа, делящегося своими переживаниями со своим *Я*, легко переходит грань смешного, постыдного, к тому же оно всегда ирреально и неправдоподобно. Именно поэтому реалистическая и натуралистическая драматургия допускает *монолог* только

тогда, когда это вызвано исключительностью ситуации (сном, сомнамбулизмом, состоянием опьянения, излиянием чувств)” [83, 191- б.].

Бирок, театр табиятынан шарттуу искусство болгондуктан *монолог* турмуш чындыгына окшобогону үчүн, авторлор андан баш тартышат деген Патрис Павинин оюу, толук бойдон объективдүү боло албайт. Албетте, XIX кылымдын экинчи жарымында “Тереза Ракен” романынын, “Ругон Маккары” романдар циклинин, “Рабурдендин мураскорлору” сыяктуу пьесаларды жараткан француз жазуучусу, романист жана драматург, арт-теоретик Эмиль Золя (1840 – 1902) менен “Бранд”, “Пер Гюнт”, “Нора”, Привидения” (“Көрүмчүлөр”), “Враг народа” (“Эл душманы”), “Дикая утка” (“Жапайы өрдөк”), “Строитель Сольнес” (“Курулушчу Сольнес”), “Гедда Габлер” ж. б. популярдуу драмалардын автору норвегиялык драматург Генрих Ибсен (1828 - 1906) башында турган натуралисттик жана реалисттик драматургия өнүгө баштагандан тартып, калемгерлер *монологду* дээрлик пайдаланышпай, а кокус пайдаланышса дагы Патрис Пави мүнөздөгөндөй *сомнамбулизм* түрүндө окуянын ичине киргизишкени чындык. Бирок, *монолог* таптакыр эле аристотелдик театрдын арсеналынан чыгып калды деп айта албайбыз. Тескерисинче, XX кылымда бирин-серин болсо дагы жалаң *монологдон* турган пьесалар пайда болду. Мисалы, француз жазуучусу, акын, драматург, сценарист, жана кинорежиссер, “Орфей”, “Эдип-царь” (“Эдип-падыша”), “Равнодушный красавец” (“Көңүл кош сулуу жигит”), “Рыцари круглого стола” (“Тегерек үстөлдүн рыцарлары”) пьесаларынын автору Жан Коктонун (1889 - 1963) “Человеческий голос” (“Адамдын үнү”) драмасы; жыйырманчы кылымдын эң көрүнүктүү драматургдарынын бири франко-ирланддык жазуучу, акын жана драматург, абсурдисттик драманын эң көрүнүктүү өкүлү, Нобель сыйлыгынын лауреаты, “В ожидании Годо” (“Годону күтүп атып”), “Конец игры” (“Оюндун аягы”), “Счастливые дни” (“Бактылуу күндөр”), “Игра” (“Оюн”), “Приходят и уходят” (“Келишет анан кетишет”) ж. б. популярдуу пьесалардын автору Сэмюэл Бекеттин (1906 - 1989) алжып калган абышканын өмүрүн акырында өзү менен өзү сүйлөшүп, өткөнүн эстегени туурасындагы “Последняя лента Крэппа” (“Крэпптин акыркы тасмасы”) пьесасы. Беккеттин пьесасы Патрис Пави айтып жаткан *сомнамбулизмдик* трактовкага өтө айкын мисал боло алат. Ал түгүл өзүбүздүн кыргыздын драматургу С. Раевдин “Суфлер” пьесы да башына-аягына чейин бир аялзатынын монологу катары түзүлгөн.

Жогорку мисалдардан көрүнүп тургандай, *монолог* эпостон түздөн-түз өткөн алгачкы мезгилдегидей (байыркы грек драматургиясындагыдай) функциясынан ажыраса дагы, баары бир ушул мезгилге чейин аристотелдик драматургиянын компонеттеринин бири катары өкүм сүрүп жатат.

Драма жаратуучу (драмообразующий) жана эпос жаратуучу (эпособразующий) компоненттер аристотелдик театр менен эпикалык театрды бири-бирине жакындаштырып турган дагы бир эң негизги факторлордун бири болуп саналат. Анткени, *монолог* менен *диалогдун* функциялары аристотелдик театрда да, аристотелдик эмес театрда (эпикалык) да бип-бирдей эле. Себеби, *монологдор* менен *диалогдор* аристотелдик театрда кандай көркөм жүктү көтөрсө, эпикалык театрда да ошондой эле милдетти аткарат.

Бирок, ошол эле учурда, ушул эки компонентсиз *(монолог, диалог)*, айрыкча акыйкаттан эле *диалогсуз* драманы элестетүү мүмкүн эмес.

Диалог драматургиянын архитектоникасындагы аны жарата турган, түзө турган, кура турган эң башкы компоненттеринин бири. Эгерде маанилүүлүгү жагынан шкалага салып баалап көрө турган болсок, *диалогду* эң башкыларынын да эң башкысы деп айтсак туура келет. Анткени, конфликт драманын жаны болсо, *диалог* анын тили. Конфликтти өөрчүтүүчү эң башкы компонент да – *диалог*. Драманын структурасы да *диалогдордун* тирешүүсүнөн, айкалышынан токулат. Драма *монологсуз* деле ийгиликтүү жазылып, сахнада кынтыксыз интерпретациялана берет. Андай мисалдар *(монологсуз драмалар)* европалык типтеги театрдын тарыхында, айрыкча жакынкы кылымдардагы

таржымалында, ашыра айтканда, эсеп жеткис. Ал эми *диалогсуз* драма болушу дээрлик мүмкүн эмес. Жалаң ремаркадан, же *монологдон* турган пьесалар бирин-серин.

Диалог драма үчүн мына ушундай касиетке ээ.

Бирок, *диалог* конфликт менен монолог сыяктуу эле адабияттын үч түрү үчүн тең бирдей, орток, универсалдуу көрүнүш болуп саналат. *Диалогдун* эпосто байма-бай кездешкени табигый көрүнүш болсо, ал түгүл, жада калса лирикада да орун алган учурлар учурай берет. Эгерде адабияттын баардык түрүнүн ичинен эпостун драмадан алда канча мурда пайда болгонун эске алсак, анда *диалог* эпостон, эпикалык көркөм практикадан драмага өткөнү дегеле талашсыз. Ошону менен бирге ондогон кылымдар боюу драма эпостон алган формалардын доминантасы жана таасири алдында жашап келген. Муну айтып жатканыбыз, байыркы дүйнөнүн – грек жана рим театрларынын драмаларында *диалогдор* эпостогудай көлөмдүү-көлөмдүү *монолог формасында* учурайт, же тескерисинче, *монологдор диалог түрүндө* курулган. Муну Патрис Пави “В той степени *в монологе* наблюдаются определенные элементы *диалога*” [83, 191- б.] деп мүнөздөп жатат. Албетте, француз театр теоретигинин айтайын деген оюу бир аз башкачараак болгон менен “Происходит это, например, когда герой, оценивая сложившуюся ситуацию, обращается к воображаемому собеседнику (Гамлет, Макбет), или же выносит “вовне” внутренний конфликт” [83, 191- б.] деп, анын баамдаганы эң туура. Демек, драмадагы бул көркөм практика – көлөмдүү - көлөмдүү *диалогдорду* - монологдордун диалогун *(монологдошкон диалог, диалогдошкон монолог)* түзүү адабияттын бул түрүнө эпостон өткөнүнүн, же түздөн түз эпикалык өнөрдүн таасири экендигин эң айкын күбөсү. Анткени, эпосто кездешкен *монологдордун диалогу* бүтүндөй бойдон драмада да орун алган.

Эпосто:

(Байыркы грек эпосу “Илиададан”)

(Нестор)”Славою светлый Атрид, повелитель мужей Агамемнон!
Слово начну я с тебя и окончу тобою могучий
Многих народов ты царь, и тебе вручил Олимпиец
Скиптр и законы, да суд и совет, произносишь народу”.

(Нестордун сөзү он сегиз саптан турган монолог катары кабыл алынат).

Быстро ему отвечал повелитель мужей Агамемнон:
“Старец, не ложно мои погрешения ты обличаешь.
Так погрешил, не могу отрекаться я! Стоит народа
Смертный единый, которого Зевс от сердца возлюбит:
Так он сего, возлюбив, превознес, а данаев унизил” [27, 118 - 119- б.].

(Агамемнондун сөзү ушундай маанайда кырк сегиз саптан турган монолог катары берилген).

Ушул кезге чейин эпостун эң байыркы - архаикалык касиетин толук бойдон сактап калган баян “Манастан”:

(Манас) “Тайкы көкүл, саяң жал,
Ай, жаныбар, Аккула
Кырсыкты чечер мал экен.
Каса тулпар ал экен,
Дегенине көнөйүн,
Казынамда кыйла мүлк
Кулага тартуу берейин”.

Ушул отуз үч саптан турган Манастын сөзүнөн - *баяндоодон (повествование)* кийин дароо эле Карачанын сөзү кетет:

(Карача) “О, балам, турпатың башка көрүнөт,
Байкасам көөнүм бөлүнөт.
Калк чогултуп колуңа,

Алуучу түрүң бар экен.
Катылганга калайман,
Салуучу түрүң бар экен.
Сенин баш териң башка көрүнөт,
Балам, мындай болсо деп,
Байкасам көөнүм бөлүнөт” [68, 183- б.].

(Карачанын отуз төрт саптан турган сөзүнөн Манас экөөнүн диалог -монологу (иш жүзүндө баян - повествование) дагы эки жүз кырк алты сапка созулат).

Драмада:
(Байыркы грек трагедиясы “Медеядан”)
“Я с о н
Не в первый раз я вижу, сколько зол
Влачит упорство злобы. Ты и город
Могла б иметь, и дом теперь, царей
Перенося смиренно волю. Если
В изгнание идешь ты, свой язык
Распущенный вини, жена. Конечно,
Мне все равно – ты можешь повторять.
(Ясондун бул сөзү - монологу жыйырма төрт саптан турат).
М е д е я
О низкий... о негодный... я не знаю,
Как выразить сильнее языком,
Что ты не муж, не воин, -хуже, злее
Нельзя уж быть, чем ты для нас, и к нам
Ты все-таки приходишь... Тут не смелость...” [35, 249 – 250 - б.].

(Медеянын сөзү – монологу алтымыш сегиз саптан кийин түгөнөт да, кайрадан Ясондун алтымыш төрт саптан турган сөзү - монологу орун алат).

Эми диалогго байланышкан төмөнкү эки принципиалдуу учурду баса көрсөтүшүбүз керек.

Биринчиден, “Илиада” менен “Манастан” келтирилген мисалдардан (*монологдошкон диалогдордон*, же *диалогдошкон монологдордон*) биз эмнени көрөбүз? Эң биринчи кезекте, эпостогу *диалог* куруу принциби байыркы мезгилде да, андан кийин да, азыр да, ошол эле бойдон эч өзгөрүүсүз кала берген. Башкача айтканда, канондошуп, бүткөн бир формага ээ болгон. Ушул - *монологдошкон диалог* формасында азыр да өкүм сүрүп жатат. Муну, биринчи ирээтте, эзелки мезгилинен тартып жыйырма биринчи кылымды кучагына кошо камтып турган кыргыздын эпикалык өнөрү эң сонун далилдеп турат.

Экинчиден, жогоруда драмаларды салыштыруу мисалдарынан айкын көрүнүп тургандай, эпостогу, эпикалык өнөрдөгү *диалог* (*монологдошкон диалогдордон*, же *диалогдошкон монологдордон*) куруу принциби драмада да толук сакталган. Бирок, бүтүндөй байыркы дүйнөнүн, же кийинки кылымдардын драматургиясы жалаң эле *монологдошкон диалог* десек, чындыкка анча туура келе бербей калмак: *монологдошкон диалогдор* драманын орчундуу көлөмүн ээлеген менен, негизинен анда орточо узундуктагы же кыска-кыска *интенсивдүү диалогдор* дайыма үстөмдүк кылат:

К э т т л. Сегодня утром я хотел сообщить вам, что получено письмо из Главного правления банка: ваш вопрос будет поставлен на заседении нашего отделения в среду.

Х а р д э й к р *(заносчиво)*. Надеюсь, вы доложили о моем деле как следует, Кэттл? Со всей полнотой?

К э т т л *(горячо)*. Заверяю вас, советник Хардэйкр, я сделал все, что мог. И очень сожалею, что причинил вам столько хлопот.

Х а р д э й к р *(направляясь к двери; грубо)*. В следующий раз мсотрите, Кэттл.

К э т т л *(подходит к креслу; покорно)*. Можете не беспокоиться, советник" [85, 550-551- б.].

Ушундай типтеги *(ошондой эле ыр менен жазылганы дагы) диалогдор* да драманын негизги көлөмүн ээлейт.

Ошол эле учурда, мисалга келтирилгендей кыска-кыска *интенсивдүү диалогдор* эпостордон да дайыма кездеше турган көрүнүш.

Байыркы грек эпосунан:
("Илиададан")
(Зевс) "Сделала ты, что могла, волоокая, гордая Гера!
"В брань подняла быстроногого сына Пелеева. Верно,
Родоначальница ты кудреглавых народов Эллады".
(Гера) "Мрачный Кронион! какие слова ты, могучий, вещаешь?
Как? человек человеку свободно злодействовать может,
Тот, который и смертен, и столько советами скуден.
Я ж, котороя здесь почитаюсь богиней верховной,
Славой сугубой горжусь, что меня и сестрой и супругой
Ты нарицаешь, - ты, над бессмертными всеми царящий, -
Я не должна, на троян раздраженная, бед устроить им?" [27, 266 - б.].

Соңку мезгилдеги кыргыз эпосунан:
("Манастан")
(Он бир кытай) "Манас бизге табылды,
Абийрибиз жабылды.
Азыр токтоп нетебиз,
Айдап алып кетебиз".
(Манас) "Атамды сурап нетесиң?
Алпарайын атама.
Айттырайын тобоңу
Өзүң кылган катаңа.
Он бириң мындай жүрүңөр,
Орчун дөөлөт сүрүңөр!" [68, 67- б.].

Дегеле, жалпысынан алганда ушул традиция – драмадан да эпостогудай көлөмдүү *монологдордун* жана *диалогдордун* орун алышы, байыркы грек театрынан тартып андан кийинки кылымдарда да (Ренессанс, Агартуу жана Романтизм доорлорунда) өтө кеңири орун алган консервативдүү салт экени эмнени далилдеп жатат?

Биринчи кезекте, драма, жогоруда белгиленгендей, XIX кылымдын экинчи жарымына чейин бүтүндөй бойдон эпостон, эпикалык өнөрдөн алган принциптеринин негизинде жана анын түздөн-түз таасиринде гана өнүккөнүн көрсөтүп турат. Бекеринен Эмиль Золя менен Генрих Ибсенге чейинки европалык драматургдар "драматург" делбестен, төмөндөгү мисалдардагыдай эпоско тийиштиги бар личносттор катары "драмалык акындар" ("драматические поэты") деп аталбаса керек: «Имена трех греческих *трагических поэтов* – Эсхила, Софокла и Еврипида..." [41, 15 - б.], "За *поэтами-трагиками* французского классицизма Корнелем и Расином..." [41, 206 - б.]. Мунун эң башкы себептеринин бири – Золя менен Ибсенге чейинки драманын тили негизинен ошол эле эпостон драмага өткөн *поэтикалык* тил экендигинде турат.

Драманын эпостун таасиринен чыгып, "автономиялуу укукка" ээ болгону тек гана XIX кылымдын экинчи жарымынан тартып – адабиятка француз Эмиль Золя өзүнүн натуралисттик эстетикасы жана норвегиялык Генрих Ибсен реалисттик методу менен киргенден тартып башталат. Анткени, ушул эки көрүнүктүү жазуучунун, драматургдун таасири менен пьеса эпостон, эпикалык өнөрдөн алган *поэтикалык* маңызынан да, пафосунан да биротоло ажырайт. Себеби, ушул эки залкар инсан башташкан жаңы

драматургиянын *монологу* менен *диалогунун* текстти дээрлик жыйырма үч кылым боюу эпостогудай *ыр түрүндөгү (поэтикалык) тексттин* ордуна толук бойдон турмуштагыдай *кара сөзгө* алмашкан.

А эпос, эпикалык өнөр, кийин трансформацияга учурап кеткен драмадан айырмаланып, өзүнүн поэтикалык духун эзелтен баштап ушул кезге чейин сактап калган – анын архаикалуулугу ушунда. Эпикалык театрдын архаикалуулугун, консервативдүүлүгүн индия бийи, япондордун Кабуки театры, италиялыктардын комедия дель артеси (театр масок) менен гана салыштырууга болот. Анткени, көркөм чыгармачылыктын ушул түрлөрү өзүнүн архаикалык табиятынан эч качан ажырашкан эмес. Өзгөрүүсүз калышкан. Ушул кезге чейин Кабуки менен индия бийи өзүнүн алгачкы канондорун толук сактап калган. “С середины XVII в. начался упадок комедии дель арте и в самой Италии” [41, 125 - б.] делгендей маскалар театры бир нече кылым эч өзгөрүүсүз өкүм сүргөндөн кийин гана XVII кылымдын ичинде жашоосун биротоло токтоткон.

“Драма эпос менен лириканын синтезинен жаралган” дегенибизде, “Драма стала как бы синтезом достижений ранее сложившихся родов литературы, вобрав в себя монументальный, героический характер эпоса и индивидуальное начало, идущее от лирики” [41, 12 - б.] деп гана түшүнбөстөн, биринчи кезекте биз драма эпостон сюжет курууну жана үч негизги компонентти - *конфликтти, монолог* менен *диалогду* алганын түшүнүшүбүз керек.

Демек, *конфликт, монолог* менен *диалог* драма жаралганга чейин эле эпостун структурасынан орун алган архаикалык компоненттер болуп саналат.

Ушундан улам биз, *эпикалык театр*, аристотелдик драма менен театрга чейинки (доаристотелевский) байыркы кубулуш экендигин, ал эми анын ичинде “Манас” баштаган кыргыздын эпикалык театрын ошол эзелки көркөм-эстетикалык моделдин салтын ушул убакка чейин өзгөрүүсүз толук сактап калган эпикалык өнөрдүн типтүү үлгүсү десек жаңылышпайбыз.

2.3. Кыргыздын эпикалык театры: генезиси, аналогу жана апогейи

Глобалдуу контекст: *бүтүндөй оозеки чыгармачылык – баяндоочу, же эпикалык театр.*

Эми, бул илимий эмгектин жазылуу процессинде эпикалык (баяндоочу, наррация) театр искусствосу аристотелдик театр менен параллелдүү өнүккөн дүйнөлүк сахна өнөрүнүн бир бутагы экенин далилдөө үчүн келтирилген аргументтер кандайдыр бир деңгээлде өзүнүн өтөөсүнө чыкты го деп ойлойбуз.

Албетте, эпикалык театрдын өнүгүшү, деңгээли ар бир элде ар башкача баскычтарда турат. Бирок, бир айныгыс чындык бар – ал жалпы адамзаттын оозеки көркөм маданиятынын, искусствосунун – эпикалык *(баяндоочу, наррациялык)* театрынын туу чокусу дүйнөдөгү эң бир уникалдуу кубулуш болуп саналган айлап-жылдап айтса аягына чыкпаган “Манас” сыяктуу улуу эпопеяны жараткан кыргыздын улуттук манасчылык өнөрү. Манасчылык – дүйнөлүк *эпикалык (баяндоочу, наррациялык) театрдын* апогейи.

Эми, дүйнөлүк рухий маданияттын, анын ичинде эпикалык *(баяндоочу, наррациялык)* театрдын эң көрүнүктүүсү болгон, ушул азыр да ошол күүсүнөн кете элек *манасчылык* сыяктуу улуу аткаруучулук өнөрдүн генеалогиясын, бул феноменалдуу кубулуштун өкүлдөрүнүн профессионалдык кудуретин, аристотелдик театр менен коошпогон өзгөчөлүгүнүн ар кыл *аспекттилерин* карап көрөлү.

Кыргыздын эпикалык театрынын башатына - генеалогиясына токтоло турган болсок, анын кадимки эле маркумду коюу учурунда айтылчу кошоктон жаралышы мүмкүн экенин көрөбүз.

Кыргыздын улуттук оозеки көркөм маданиятынын эң көрүнүктүүсү, албетте, “Манас” эпосу жана аны *аткаруу (айтуу, баяндоо).* Бирок, океандай болгон ушул зор эпосту иликтөөчүлөрдүн жоромолунда бул эпопея кадимки эле кошоктон башталган деп

божомолдонот: ”По бытующей в народе легенде, именно он – Ырчы уул – создал первые сторки “Манаса” в форме плача по умершим, воспев подвиги богатыря Манаса, после его смерти” [77, 34 - б.]. Бирок, жеке эле эпос жаратуудагы (эпособразующий) кыргыздын кошокторунун ролу канчалык экенине гана эмес, дегеле кыргыздын оозеки маданиятынын, оозеки өнөрүнүн көп кырдуулугун, көп түрдүүлүгүн, көп формалуулугун айгинелеген бул *трагедиялык оданын* (кошоктун дагы бир функциясы) элибиздин ритуалдык аткаруу өнөрүнүн, “Манас” эпосу сыяктуу *эпикалык театрынын* башаты экендигинде да турат.

Баарынан да – аристотелдик театрга чейин (доаристотелевский театр) Дионис культунун мезгилинде жаралган, байыркы гректердин текелеринин (трагос - теке) ырынан (одэ - ыр) – (песнь козлов) [41, 13- б.] чыккан трагедиялык театр менен кыргыздын күйүт ыры - кошогунун маңызынын жана формасынын окшоштугуна да олутту көңүл буруу кажет. Себеби, байыркы гректердин трагедиялуу ыры – трагос одэ менен кыргыздын кошогунун маңызы өтө окшош: экөө тең *жоктоо ыры*, экөө тең *жоктоодон чыккан мактоо* – ода. Экинчиден, байыркы гректердин трагос одэси элладалык трагедиянын башаты болсо, кыргыздын кошогу – кыргыздын эпикалык театрынын эң биринчи формасы. Трагос одэден Феспид, Эсхил, Софокл, Еврипид сыяктуу байыркы дүйнөнүн улуу трагик драматургдары жаратышкан трагедия жанры өсүп чыкса [41, 14- б.], кыргыз эле эмес, жалпы адамзаттын рухий көркөм асылдыктарынын катарына кирген, нары масштабдуу трагедия, нары көкөлөгөн даңазалуу ода формасындагы “Манас” эпосунун калыптанышына жана өсүп чыгышына кыргыз окумуштуулары өз учурунда таамай мүнөздөгөндөй кошоктун ролу түздөн-түз тийгенин да жокко чыгара албайбыз: ”Нечен кылымдардан бери айтылып келаткан “Манас” эпосунда да кошоктор жана кошок формасында айтылган ырлар арбын” [10, 49 - б.].

Эгер кыргыздын эпикалык өнөрүнүн *(баяндоочу)* генезисине баам таштап көрө турган болсок, бул феноменалдуу кубулуштун башаты кадимки эле кошок болушу олуттуу күмөн саноолорду туудурбайт. “Среди обрядовых песен большой художественной силы достигали слагавшиеся женщинами похоронные плачи *(кошок)*. В одних случаях это были причитания - короткие, грустные, заунывание, в других – песни типа элегий, *подробно повествующие о жизни покойного*” [44, 218 - б.] делинген сыңары, кошоктун да башкы өзгөчөлүгү – маркумдун окуялары түздөн-түз *эпикалык баяндоо* формасында берилгендигинде. Демек, оозеки өнөрдүн бул түрү түздөн-түз баян формасында болгондуктан, “Манас” иликтөөчү илимпоздор жоромолдоп жүрүшкөндөй, жалпы эле кыргыздын баатырдык элдик поэмаларынын, дастандарынын, кенже эпосторунун, анын ичинде “Манас” эпосунун жаралышында кошоктун ролу өтө чоң болушу мүмкүн. Ошол эле учурда, ала-тоолуктардын “Манас” баш болгон көрүнүктүү эпосторунун дээрлик көпчүлүгү кошоктон башталышы да толук ыктымал.

Бул туурасында, “Манас” иликтөөчү көрүнүктүү илимпоз Самар Мусаевдин “Эпос “Манас” деген, жогоруда цитата алынган илимий-популярдуу очеркине кененирээк токтолуп көрөлү. Эмне дегенде, бул окумуштуунун жазып калтырган маалыматы биз үчүн айтылып аткан маселеге карата өтө баалуу болуп эсептелет. “Манас” эпопеясын алгачкылардан болуп кошок түрүндө токуган Манастын чоролорунун бири Ырамандын Ырчысы (Ырчы уул) деген легенда бар” [77, 34 - б.] деп келип, “Манас” иликтөөчү ага улай легендарлуу ырчы, манасчы Токтогул жөнүндө минтип жазып атат: “...народная легенда гласит, что отдельные песни-плачи, которые бытовали в народе, собрал воедино, положив начало эпосу “Манас”, Токтогул – легендарный певец, живший 500 лет назад” [77, 35 - б.].

“Манас” иликтөөчү улуу эпостун кошоктон башталаарына атайлап басым жасабаса да же ошондой экенин далилдөөгө умтулбаса дагы, бул калтырган маалыматы кошоктун эпос жаратуучу (эпособразующий) контент экенине кыйыр далил болуп берип жатат. Демек, “Манас” баш болгон кыргыздын калган-каткан эпосторунун дээрлик баардыгы кошоктон да пайда болушу толук ыктымал деген түкшүмөлдүн негизи бар экен.

Кыргыздын улуу жана кенже эпосторунун бир кыйласы да ушундай эле принцип менен – *жоктоодон чыккан мактоо* аркылуу кошоктон жаралышы толук ыктымал. Бул оюбузду бышыктап: “Кол жазмалардын арасынан Курманбек баатырга, Кожожашка арналган кошоктордун (мурун белгисиз) тексттерин жолуктурдук” [36, 12-бет] дейт, С. Егембердиева.

Текстуалдык жагын алып карай турган болсок, “Манас” жана башка кенже эпостордун кошоктон чыгышы ажеп эмес. “Нечен кылымдардан бери айтылып келген “Манас” эпосунда да кошоктор жана кошок формасында айтылган ырлар арбын” [10, 49 - б.] деген пикир, ушул оюбузду бышыктоого өтө олуттуу аргумент болуп бере алат.

“Кошок” оозеки чыгармачылыктын ичиндеги эң байыркы жанр экенин белгиленүү *(“белгилөө” деген мааниде го? – **Ж.К.**)* менен улуу эпосубуз “Манас” да кошоктон чыккан деп айтылат. Айрым варианттарда “Семетей” Каныкейдин кошогу сыяктуу элестесе, “Манас” бөлүгүнүн өзү Ырамандын ырчы уулунун же Жайсаң, Токтогул сыяктуу ырчылардын кошогунан (кошок айтуу аялдарга гана тиешелүү болуп келгени белгилүү, ошентсе да...) жаралгандай туюлат. “Карагул ботом” сыяктуу элдик поэмалар бүтүндөй бойдон кошоктон турат” [36, 5 - б], деген илимпоздун жоромолунун чындыгы бар.

“Манастын” же болбосо башка кенже эпостордун кошоктон таралышы туурасында дагы бир орчундуу жагдайга баам салып көрөлү.

Адатта, кыргыз элинде көзү тирүү адам жөнүндө *ода* жаратуу, чыгарма куроо өтө сейрек көрүнүш. Кыргыз тарыхында, улуттук көркөм өнөрдүн таржымалында мындай жагдай дээрлик кездешпейт. Же болбосо кездешкени туурасында бир дагы мисал, факты учурабайт. Төкмө акындар гана той-топурларда той ээси жөнүндө мактоо ырын токушкан. А негизинен, өзүбүз күбө болуп жүргөндөй - мактоо ыры маркумдун артында айтыла турган көрүнүш.

Ушундан улам кыргыздын улуу эпосу “Манас” да биринчи ирээтте кошок болгон, андан соң гана ага улам жаңы мактоолор кошулуп олтуруп улуу дайрадай болгон азыркыдай абалга жеткен болушу ыктымал деген жоромолдуу ой келип чыгат.

Анткени, “Манас” эпосунун жалпы пафосу – негизинен анын эрдиктерин *мактоо* экени дароо баамга түшөт. Албетте, бизде так маалымат жок, бирок, ошол эле легендарлуу Ырамандын ырчысы айкөл көз жумганда кошок формасында Манасты жоктоосунан улам ушул океандай болгон зор поэма жаралышы да толук ыктымал, “Манас” иликтөөчүлөр, фольклорчулар жоромолдошкондой. Же болбосо “Манас” эпосу Каныкейдин Манасты жоктоосунан куралышы да мүмкүн.

Алынган темага ылайык, биз кошокту үч аспекттен карашыбыз абзел.

Биринчиси, кошок - *мактоо ыры – ода*.

Экинчиси, кошок - *эпикалык баян*, же *хор*.

Үчүнчүсү, кошок – *монолог*.

Эми кошокту *ода* катары карап көрөлү.

Кыргыздын кошоктору өтө парадоксалдуу көрүнүш болуп саналат. Пародаксалдуулугу ушул – жогоруда учкай атылып өткөндөй, күйүт экенине карабай, кошок биринчи кезекте каза болгон адамга карата *ода* (мактоо, даңктоо ыры) болуп эсептелет.

Ушул жагынан алганда, жогоруда мисалга тартылгандай, кыргыздын кошогу менен байыркы гректердин *трагос-одэсинин* ортосунда толук үндөштүк турат: ”Слово трагедия происходит от двух греческих слов: - “козел” и одэ – “песнь”, т. е. “песнь козлов”. Это название вновь ведет нас к сатирам – спутникам Диониса, козлоногим существам, прославлявшим подвиги и страдания бога” [41, 13 - б.].

Ушул азыр да кыргыздын ичинде кошоктун кандай айтылаарын, анда каза тапкан адамдын жасаган иштери, кылган эмгектери, кулк-мүнөзү даңкталаарын, макталаарын билебиз. Азыркы кошоктордун болжолдуу текстуалдык түзүлүшүнө көз чаптырып көрөлү:

“Сен баланча, элиңди баккан эр элең,

Сен баланча, Манастан качан кем элең.

Сен баланча, бир уруу журтту асырап,

Сен баланча, бир айыл элге дем элең...” - деп дагы толгон-токой мактоо айтып келип, аягын:

“Караңгүн, сендей эрден айрылып,

Калкыңдын, канаты турат кайрылып.

Калкыңдын, кабырга сөөгү сөгүлүп,

Калкыңдын, көөдөндөн муңу төгүлүп,

Калкыңдын, эми көргөн күнү не болот?!” - деп минордуу маанайда бүтүрүп коет, же улам мактоо бөлүгүн жоктоо менен тынымсыз коштоп жүрүп олтурат.

Проценттик катышы боюнча да кошоктун тексттинин басымдуу бөлүгү жалаң гана даңктоо, мактоодон куралат да, ал эми жоктоого аз көлөм тиет. Башкача айтканда, “Адатта, кошокто өлгөн адамдын тирүүсүндө иштеген иштерин ашыра *мактоо* белгисиз мезгилден бери кадимки салтка айланган” [67, 236 - б.] делинген сыңары, кыргыздын кошогун – *жоктоодон чыккан мактоо* десек чындыкка туура келет:

“Өлгөн кишиге арналган кошоктун мазмуну ошол кишинин тирүүсүндөгү коомдук турмуштан алган ордун айкын көрсөтөт” [10, 49 - б.], -деп, З. Бектенов менен Т. Байжиев таамай баамдашкандай, “Манас” эпосун жана кыргыздын оозеки чыгармачылыгын иликтөөчүлөр тарабынан жыйналган кошоктордун тексттерди талдап көрө турган болсок да, дал ушундай эле тыянакты - *жоктоодон чыккан мактоону* алабыз.

Ушул эле З. Бектенов менен Т. Байжиевдин “Кыргыз адабияты” китебинде мисал катары келтирген кошок туурасындагы тексттери айтылган ойду даана бышыктап турат:

“Мисалы Сагалы манап өлгөндө аялдары:

“Кытайга кызыл ок эле,

Кызарып чыккан чок эле,

Кырда жолборс жатат деп,

Оёнум кыргыздын көөнү ток эле” [10, 49 - б.] – деп ашыра мактап коюшкан.

Албетте, Сагаалынын аялдары, жогоруда биз айткандай, эринин зоболосун, кадырын көтөрүү үчүн, атагын жаюу үчүн, аны бүт кыргыздын чеби, камкору кылып көрсөткөн. Ал гана эмес, Сагаалыны Манаска да теңеген:

Байыркы Манас сен болдуң,

Басылбас жомок мен болдум.

Кабарың уккан Индистан,

Оёнум, жан чыкпайт сендей кыргыздан” [10, 49 - 50 - б.].

А “Манас” эпосунун жалпы пафосу, жогоруда белгилегендей, негизинен алардын жасаган эрдиктерин *мактоодон* куралган. Жогоруда айрымдарын мисалга тарткан “Манас” иликтөөчүлөр жоромолдошкондой, бул мактоо жөн жерден эмес, биринчи ирээтте *жоктоодон* чыгышы мүмкүн экени да бизди толук ынандыра алат.

Бир жагынан, кошок *ода* катары, бирок ошол эле учурда *жоктоо ыры* болгондуктан, бир чети байыркы гректердин аристотелге чейинки театрында (доаристотелевский театр) орун алган, ошондой эле элладалык сахна искусствосунун чыгышына алып келген Дионистин культуна карата ырдалган *дифирамбдарды* эске түшүрөт: “Трагедия, по свидетельству Аристотеля, ведет свое начало от запевал дифирамба...” [41, 13 - б.].

Экинчи жагдай, кандай гана кошокто болбосун мактоонун аргументи катары тигил же бул *окуя* кызмат өтөйт. Ар бир мактоо сабын кандайдыр бир окуя бышыктап турат:

Ылдамдыгын мен айтсам,

Эрте бир чыгат кийикке,

Күн тийбей чыгат бийикке.

Белестен чыгып бешти атты,

Кайкыдан чыгып карс атты.

Төбөдөн чыгып төрттү атты,

Үстүнөн чыгып үчтү атты.
Кыраңдан чыгып кыркты атты,
Ойдуңдан чыгып онду атты.
Шылдыратпай таш басты,
Шылкылдак мүйүз теке атты.
Кылдыратпай таш басты,
Кылкылдак мүйүз теке атты.
Теңтушум куру кетет деп,
Текечерин кошо атты.
Ак сайдан түтүн булатты,
Ак марал бугу сулатты.
Жалбырактын түбүндө,
Жамынып жатып жана атты,
Бетегенин түбүндө
Бекинип жатып бешти атты.
Алдына түшүп алты атты,
Тизеси жерге бүгүлдү,
Алтымыш улак, кырк чебич,
Чымындай жандан түңүлдү [55, 280 - б.].

Көрүнүп тургандай, жогоруда айтылган ойду күбөлөндүрүүчү Кожожаш мерген тууралуу бул кошоктун ар бир сабында окуя жатат.

Мисал катары, "Устанын аялынын кошогунун" бир бөлүмүнө көңүл буруп көрөлү:

Жоо-жарагы себилди,
Сом бүтүрчү темирди.
Баатырлар алчу жаракты,
Баарысын журтка таратты.
Алтын шыбап сабына,
Ай балта соктуң болоттон.
Табылып турган кезинде,
Тартынбадың коноктон.
Башка уста тең эмес,
Баянын айтсам кем эмес,
Байыркы айткан жомоктон [10, 51 - б.].

Ушул, биз мисалга келтирген тексттен устаны мактоонун артында анын образы "баатырлар алчу жарактарды жалпы журтка таратканы, болоттон ай балта соккону, колунда барда бардар, берешен адам болгону" деген сыяктуу эпикалык сүрөттмөлүү окуялардын курамы көрүнүп жатат.

Ал эми *жоктоодон чыккан мактоонун* апогейи, ушул бөлүмдөн эле айгине болуп тургандай, аялы күйөөсүн – устаны:

"Баянын айтсам кем эмес,

Байыркы айткан жомоктон", -деп мактаганынан жакшылап баамдасак, "Манас" эпосуна салыштырып, "Манас" эпосуна теңегени менен жыйынтыкталып жатат.

Окуялуулук, эпикалык баяндоо ыкмасы кошокто өтө кеңири тараган формалардан. Кадимки совет мамлекетинин негиздөөчүсү, большевиктер (коммунисттик) партиясынын жетекчиси В.И.Ленин (Ульянов) өлгөндө кыргыз акыны Абылкасым Жутакеев минтип кошот:

"Алтын тондун жакасы,
Аргымак аттын жакасы,
Айтканда чыгар жазылып,
Ардактуу Ленин капасы.
...Кедейге берген белегиң,
Керене кызыл желегиң.

“Мээнеткечтер баш кошуп,
Күчүн жыйсын” дегениң.
“Чыгыш калкы артта” деп,
“Караңгыда жатпа” деп,
“Эл болушуп өзүнчө,
Энчи алууну жакта” деп,
Шам жаккандай көз ачып,
Чыгыш калкы телчиген.
Теңдик тийип колуна,
Алган жыргал энчиден.
Коммунисттин соңунан,
Бүт эмгекчи ээрчиген.
Бектер менен манаптын,
Берекесин качырдың.
Коммунисттин жобосун,
Толук ишке ашырдың.
Өнөрүң ишке ашылды,
Жол-жобоң элге чачылды.
Жоктоп айтам азыраак,
Жолдош Ленин асылды”, -дейт [38, 6 – 7 - б.].

Бул кошокту кеңейтип, бүтүндөй бир эпикалык чыгарманын деңгээлине жеткирүү *кошокчу – баяндоочу* үчүн эч кандай деле кыйынчылыкты туударбайт. Эгер, *кошокчу – баяндоочу* окуяларды улам конкреттештирип, Лениндин кылган иштерин деталдаштыра турган болсо, биздин көз алдыбызда Ленин кошогу дароо көлөмдүү эпикалык чыгармага – *окуялуу баянга* айланып кетээри ажеп эмес болчу.

Минтип айтып атканыбыз, *жоктоодон чыккан мактоого* аргумент боло турган эпосту жаратуучу *баяндоо* формасы кошоктун негизги компоненттеринин бири болуп саналат. Ушундай эле *баяндоону* биз толук бойдон “Манас” эпосу баш болгон кыргыздын кенже дастандарынын дээрлик баардыгынан кездештирсек болот.

Үчүнчүдөн, кошок – *монолог*. Эмне үчүн монолог дегенибизде, кошок бир гана кишинин атынан айтылат. Диалог формасына дегеле өтпөйт. Эгер биринчи кошокчуга дагы башка кошокчулар кошула турган болушса, баары бир алардын ар бири өз-өз аттарынан кошок кошушат, алым-сабак (диалог) түрүндө эмес. Ал эми, кошоктун монолог экендигине жогорудагы мисалга келтирилген тексттер толук күбө боло алышат.

Кошок мына ушундай, бири-биринен ажыратып алууга мүмкүн болбой турган негизги үч аспекттен турат.

Эми кошокко *эпикалык театрдын монологу* катары абай салып көрөлү. Маселен, ошол эле “Каныкейдин жомогун” биз дароо үч аспекттен: *кошок, монолог,* анан *баян* түрүндө карасак болот.

“Каныкейдин жомогу” кошок катары түздөн-түз *монолог* – жесирдин *жеке баяны*. Ошол эле учурда, бул жомок кошоктун дагы бир аспектин – *баяндоону* алып жүрөт. Анткени, Манастын туулганынан тартып каза тапканына чейин сүрөттөгөн бул *баян* (“Каныкейдин жомогу”) “Манас” эпосунун сюжетинин, окуяларынын конспекти түрүндөгү толук варианты.

Биринчиси, кошок – толук бойдон *баяндоо*. Жөн гана, кара сөз түрүндөгү баяндоо эмес, болгондо да *рифмалашкан* баяндоо. Тигил же бул маркумдун эрдиктери, кылган, жасаган иштери кошокчунун *поэтикалык* текстти аркылуу баяндалып жатат. Эгерде кошоктун аналогун дүйнөлүк театрдан издей турган болсок, ал түздөн-түз, кайрадан эле байыркы гректердин *хоруна* барып такалат (ушул илимий эмгектин “Кыргыздын эпикалык театры: генезиси, аналогу жана апогейи” деген аталыштагы параграфынын хор менен эпоско тийиштүү темансын караңыз –**Ж.К**). А эгерде биз кошоктун *хор* формасындагы кубулуш экенин мойнубузга ала турган болсок, анда бул диссертациялык

иште каралган жалпы концепцияга ылайык, ал (кошок) эпикалык театрдын башатында туруп калат.

Театр өнөрүнө карата *хор* деген түшүнүк, жогоруда белгиленгендей, биринчи кезекте түздөн түз байыркы гректердин сахналык искусствосу менен байланышкан. Башкача айтканда, байыркы грек театрынын хору ошол эле грек эпосунан, же эпикалык баяндоодон чыккан. Функциясы *(баяндоо – повествование, наррация)* бүтүндөй бойдон эпостон алынган. Баяндоо формасында гана өзгөчөлүктөр бар.

Европалык типтеги, же Аристотелдин театрынын критерийлерине сала турган болсок, европалык сахна искусствосунун да, *нарратордун театрынын* да башаты – *хор*. Ошол эле кадимки байыркы грек театрынын хору: “Трагедия развивалась именно на основе хора, из которого впоследствии был выделен один актер” [41, 43-б.] деп бышыктап атышат, окумуштуулар. Ушул эле ойду улантып: “Известно, что еще у древних греков спектакль чаще всего строился как рассказ о каком-то событии, а действия героев комментировал хор” [105, 49-б.] дейт илимпоз. Демек, “а действия героев *комментировал* хор” делип тургандай, жаралгандан тартып эле грек театрынын башкы компонеттеринин бири болгон *хордун* негизги функциясы *комментарийлөө* - *баяндоо (наррация, повествование)* болгон. Башкача айтканда *хор* түпкүлүгүнөн тартып соңку мезгилдерге чейин *нарраторчулуктун* принцибинде өкүм сүрүп келген. Буга эки типтүү мисал келтирип көрөлү: бирөөнү байыркы грек драмасынан, экинчисин Шекспирден, б. а. орто кылымдан – Ренессанстан.

Байыркы гректерде (Эсхилдин “Перстеринен”):

“Х о р

Все персидское войско в Элладу ушло.
А мы, старики, на страже стоим
Дворцов золотых, домов дорогих
Родимого края. Сам царь велел,
Сын Дария, Ксеркс,
Старейшим, испытанным слугам своим
Беречь эту землю свято.
Но вещей тревогой душа смущена,
Недоброе чует. Вернется ль домой
С победою царь, вернется ли рать,
Блиставшая силой?” [119, 39-б.].

Орто кылымда (Шекспирдин “Ромео менен Жульеттасынан”):

“Х о р

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас событья,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей,
Кладет конец непримиримой розни.
Их жизнь, любовь и смерть и, сверх того,
Мир их родителей на их могиле
На два часа составят существо
Разыгрываемой пред вами были.
Помилостивей к слабостям пера –
Их сгладить посторается игра” [115, 17 - б.].

XX кылымда (Брехттин “Горацийлер менен Куриацийлеринен”):

“Х о р
Зачем тебя терзаем, Куриации?
Снова
Прошла зима, но все еще
Бушует в наших стенах страшная
Борьба за землю и за рудники.
Поэтому
Мы решили
вооружиться и
Тремя коллонами
Ворваться в страну Горациев,
Чтобы полностью их покорить и чтобы
Завладеть всем их добром и на земле
и под землей” [15, 143-б.].

Келтирилген мисалдардан көрүнүп тургандай, ар кайсы доордо жазылганына карабай, жалпысынан алганда, *хордун* баяндоосунда бизге өтө тааныш эпостун *текстти* жана *пафосу* турат. Бул тексттерден биз хор, эпостон драма бөлүнө электеги *синкреттүү* көрүнүшү экенин илгиртпей баамдасак болот. *Хордон* туюмубузга дароо эле уйкаштыралган аңгеме түрүндөгү *баяндоо (повествование)* урунуп жатат. Ал эми повествование (баяндоо) дегенибиз классикалык (аристотелдик) аныктама боюнча – эпос эмеспи. Бирок, ошол эле учурда *хор* айтуучулук да, аткаруучулук да өнөрдүн формасын алып жүрөт. Демек, *хор* эпосту (аңгемени, повествованиени) аткаруучулук формага салып, синтездеген уникалдуу көрүнүш - оозеки (фольклор) адабият, *айтуучу маданият*. Ушул жагынан алганда *хор* менен *эпикалык айтуучулук* өнөрдүн уңгусу бир.

Ушундан улам *хордун* табиятына карата мындай аныктама берсек болот: *хор* жаралган мезгилинен тартып эле – *баяндоочу театр (театр повестования)* түрүндө өкүм сүргөн. Табияты боюнча кадимки *эпикалык театр*.

Бул аныктама *хордун* чыгышына толук бойдон жооп берет. Эмне дегенде байыркы грек *хору* биринчи кезекте байыркы гректердин эпос айтуу маданиятынан - *аэдчилик* менен *рапсодчулуктан* келип чыккан, же анын *баяндоочу* формасын алган.

Эми *баяндоочулуктун* толук үлгүсү болгон байыркы грек эпикалык ырынан, андан соң орустардын эпикалык поэмасынан жана өзүбүздүн кыргыздын эпикалык баяндоочулуктан типтүү мисалдарды келтирип көрөлү.

Легендарлуу аэд (эпик) Гомерден (“Илиада”):
“Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершился Зевсова воля), -
С оного дня, воздвигившие спор, воспылали враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный” [27, 3-б.].

Легендарлуу эпик Бояндан (“Слово о полку Игореве”):
”Не пора ль, братия, начать
О походе Игоревом слово,
Чтоб старинной речью рассказать
Про деянья князя удалого?
А воспеть нам, братия, его –
В похвалу трудам его и ранам –
По былинам времени сего,
Не гоняясь в песне за Бояном.

Тот Боян, исполнен дивних сил,
Приступая к вещему напеву,
Серым волком по полю кружил” [95, 95-б.].

Улуу эпик - манасчы Сагымбайдан (“Манас”):
“Тою тарап кеткени,
Жакыптын көргүн неткенин,
Зарлап жүргөн байкуштун
Талабына жеткенин.
Ногойдун уулу Жакыптыр,
Оокатын кылып жатыптыр.
Алтайдын тоосун таянып,
Аксы менен Күчөрдөн
Ичерине чай алып.
Иленин башын таянып,
Кара-Шаарга мал көктөтүп,
Калмактарга көптөтүп,
Казактан көрүп кордукту,
Калмактан көрүп зордукту,
Байкуш болуп азгандар,
Бай Жакыпка жолукту” [82, 49 - 50 - б.].

Жогоруда келтирилген мисалдардан көрүнүп тургандай, эпиктердин өткөн чактагы, учур чактагы, же келер чактагы окуяга карата мамилелери гана ар башка болгону менен, баяндоо ыкмасы бирдей – кадимки эле байыркы гректердин *хорунун баяндоо* принциби жатат.

Ал эми эмне себептен байыркы гректердин *хору* эпиктердей бир киши эмес, 12 же 15 кишиден, а комедияда 24төн турган (“Трагический хор насчитывал сначала 12 человек, затем состав его был увеличен до 15. В комедии хор всегда состоял из 24 человек”) [41, 43-б.] деген суроого жооп өтө жөнөкөй. Анын техникалык жактан түшүндүрмөсү бар: “Все древнегреческие театры были открытыми и вмещали огромное количество зрителей. Афинский театр Диониса, например, вмещал до 17 тысяч человек, театр в Эпидавре – до 10 тысяч” [41, 39 - б.]. Азыркы биздин театрлардан 10 эсеге, 20 эсеге чоң, ошол эле учурда оюндар ачык асмандын алдында көрсөтүлгөндүктөн, *акустика* маселеси өтө начар болгон. Демек, аткаруучунун үнүн көрүүчүлөргө угулушу абдан чоң маселе жаратканы айтпаса да түшүнүктүү. Ошондуктан, мындай маселени күчтүү децибелдер аркылуу гана көрүүчүгө жеткирүү зарылчылыгы келип чыгат. Азыркыдай техника болбогондуктан аны ишке ашыруу үчүн коллективдүү, демек, күчтүү үндү пайда кылуу аркылуу гана бул кырдаалдан чыгууга болмок. Маселенин техникалык жагы ушундай. А эпик чакан гана публиканын коштоосунда баянын айта берген.

Эми кайрадан *хор* менен *эпостун* жалпы белгилерине, окшоштуктарына жана ушул жагдайлардан келип чыга турган тыянакка келели.

Эгерде грек театрына Феспид гипокритти (протагонист - биринчи актер) киргизбегенде анда *хор* байыркы жана кийинки европалык сахна өнөрүнүн башкы кыймылдаткыч күчү болуп кала бермек. Бул мыйзамченемдүү көрүнүш. Бирок, европалык театр искусствосу башка жол менен – аристотелдик аныктамага ылайык өнүккөнүнө байланыштуу *хор* кыйла мезгилге чейин анын бир гана компоненти катары өкүм сүрүп калган.

Эгерде биз, *эпикалык театрга* ал түгүл аристотелдик театрдын компоненттеринен аналогия издей турган болсок, анда – *эпос айтуу – хордун театры.* Демек, бүтүндөй эпикалык өнөрдү, анын ичинде кыргыздын улуттук эпикалык искусствосун *хордун театры* деп тартынбай мүнөздөөгө болот. Бирок, *хорду* эпиктин искусствосунун кийин жаралгандыгын (аэддер менен рапсоддордун соңунан), тескерисинче *хор* эпостун

баяндоочу формасынан келип чыккан көрүнүш экенин эске ала турган болсок, анда эпикалык өнөрдү өзүнүн алгачкы, баштапкы калыбында – *эпиктин театры* деп аныктоо объективдүү чындыкка дал келет.

Буга кошумча, жогоруда “партия актера в первоначальной драме была невелика и главную роль играл хор” [41, 14 - б.] деп мүнөздөлгөндөй, биз *хорду* аристотелдик театрга (театр действия) чейинки театр (доарстотелевский театр) деп карай турган болсок, манасчынын (эпиктин) искусствосу дал ошол “доаристотелевский” театрдын моделине түздөн-түз жооп берет.

Эми “Манасты” – монодрама, протагонисттин театры деп аристотелдик театрдын критерийи менен кароонун калпыстыгына келели.

Учурунда, мындан дээрлик чейрек кылымга жакын мезгил илгери: “Манас” бир гана аткаруучу тарабынан аткарылгандыктан, биз аны “бир артисттин театры” деп атайбыз. Ал эми “Манастын” аткарылышын монодрама, же моноспектакль деп мүнөздөө толук бойдон театр семиотикасына жооп берет.

Бир артисттин театры менен биздин кыргыз журтчулугу кеңири тааныш болбосо да, ыраматылык С. Кочаряндын “Миң бир түндү” айтканын телевизордон далай ирээт көрүшкөн чыгаар. Манасчынын театрын С. Кочаряндын театрына салыштыра караса болот” [58, 217 – 218 - б.] деген пикирди айткан элек.

Бул ойду, биринчиден, улуу эпостун тексттинин драматургиялык өзгөчөлүгүн жана анын аудиториянын алдында гана айтылышы сыяктуу эки башкы компонентке таянып туруп, аристотелдик типтеги театрдын критерийлери аркылуу талдоодон өткөргөн соң гана ушул тыянакка келгенибизди; ага кошумча М. Ауэзовдун “Манас” эпосун талдоодогу: “Конфликт между Манасом и Урбю на аше, спор, возникший среди чоро во время игры в ордо в Чон-Казате и многие подобные не большие сцены насыщены драматизмом. Джомкочу мастерски рисует картины нарастающей словесной и душевной борьбы, с постепенным вводом, как это бывает в настоящих *драматических эпизодах,* новых действующих лиц, включающихся в борьбу” [6, 69 - б.] деп, автордук сүрөттөө эмес, түздөн-түз *конфликт* аркылуу түшүндүргөнү; ал эми *монолог, диалогду* кейипкерлердин речи катары сыпаттап: “В поэме можно найти самые различные виды речей: совещательные речи – на сборе в совете (речи Манаса и Алмамбета перед походом в Бейджин); речи-угрозы (послание Манаса семи ханам); воинственные увещания (речь Манас об аше); задушевные речи, выражающие раскаяние, огорчение (знаменитая речь Алмамбета в “Чон-Казате", которая в вонце превращается в личное воспоминание – автобиографию); речи-завещения (“керез” Кокетая); дружеские наставления, укоры (речи Бакая, Кошоя, часто обращенные к Манасу)” [6, 69 - б.] деген ойлору; ошондой эле улуу жазуучубуз Ч. Айтматовдун Саякбай Каралаев тууралуу “Он вспоминает, что люди, совершенно не понимавшие киргизского языка, часами слушали “Манас”. Это говорит о том, что уже тогда Каралаев обладал незаруядным актерским мастерством” [1, 213 - б.] деп белгилегени да мындан отуз беш жыл илгери бизге түздөн-түз таасирин тийгизген эле.

Ушул биздин, али аристотелдик театрдын принциптеринен чыга албаган калпыс оюбуз кийин улуттук гуманитардык илимде бир катар өнүгүүгө ээ болгонун көрөбүз: “Манасчынын искусствосун бир актердун театры деп атап койсо болот” [7, 61 - б.] деп, белгилүү адабиятчы С. Байгазиевдин жазганы да, ошол отуз беш жыл мурдагы биздин бир жактуу калпыс оюбузга таянгандыктан чыккан [7, 38 - б., 54-б.]. Ал эми С. Байгазиевдин илимий жетекчилиги алдында филология илимдеринин кандидаттык даражасын коргогон М. Сулайманкулованын “Кыргыз элдик оозеки драмасы – профессионал драматургиянын улуттук башаты катары” деген илимий эмгегинде да биздин ошол мурдагы бир тараптуу ойлорго шилтеме жана таянуу турат: “Театровед Ж.Кулмамбетов өзүнүн “Манас” - кыргыз элинин эпикалык театры” - деп аталган макаласында эпостун драматургиялуулугун далилдөө максатында “Манастагы” “Алмамбет менен Чубактын чатагы” бөлүмүн мисалдар менен конкреттүү талдап келип: “Бул мисалга алынган сюжет дапдаяр драмалык текст болуп эсептелет” - деп айтканы бар” [104, 14 - б.] деп, илгерки

концепциябызды аргумент катары пайдаланып жатат. Окумуштуу оюн андан ары тереңдетип улантып: ”Манас” эпосунун өзгөчөлүгү – анын ар дайым эл алдында аткарылгандыгында. Тегерете курчаган элдин ортосу же боз үйдүн төрү өзүнчө бир сахнаны элестетет. Ал эми жомокчу – айтуучуну тегеректеген эл көрүүчүлөрдү, угуучуларды элестетсе, ортодогу же төрдөгү манасчы роль аткарып жаткан актердун элесин берет. Күпүлдөп манас айткан манасчы менен аны берилип тыңшап отурган угуучунун бири-бири менен жуурулушкан биримдиги – бул чын-чынында театр искусствосунун категориялары менен мүнөздөлчү кубулуш. Манасчынын өнөрү – “бир актердун театры” катары аталышка акылуу.

Мына ошентип, эпостун көп бөлүмдөрү речтик курулушунун диалогиялык, экспрессивдик-эмоционалдык мүнөзү, сюжеттик мерчемдеринин драмалык чыгарманын сюжеттик негизги элементтерине (түйүндөлүш, чиелениш, кульминациялык өсүш, чечилиш) окшоштугу, конфликтисинин драмалуулугу боюнча кадимки пьесанын өзү өңдүү” [104, 15 - б.] деп бүтүм чыгарат. Ушул алыган узун цитатадан көрүнүп тургандай, М. Сулайманкулова да, бир кездеги биздин калпыс концепциябызды ылгабастан, талдабастан пайдаланып, кайрадан эле эпикалык өнөрдү аристотелдик драматургия менен театрдын короосуна киргизгиси келип жатат.

Ал эми, ушул илимий эмгектин жалпы пафосунан көрүнүп тургандай, жогоруда монолог, диалог, конфликттердин эпостон орун алышы кеңири талдангандай, “Манас” эпосу, дегеле кыргыздын кенже эпостору, элдик дастан, поэмалары аристотелдик типтеги *монодрама* да эмес, *бир артисттин театры* да болуп саналбайт. Албетте, аристотелдик театр жана драмага тиешеси барларга, ошондой эле сахна өнөрүн европалык моделдеги искусство катары кароо стереотибинин позициясында тургандарга, “Манас” эпосу *монодрама*, а аны *айтуу (баяндоо, аткаруу) бир актердун теат*ры *(протагонисттин театры)* деп айтууга мүмкүндүк берээри бышык.

Ушул эле белгилер *(монолог, диалог, конфликт)* жогоруда олуттуу каралгандай эпоско да таандык кубулуштар экенин эске ала турган болсок, минтип эпосту *монодрама* деген бир жактуу жана калпыс тыянак чыгаруудун баш тартууга туура келет. Анткени, эпикалык театр – *протагонисттин (театр действия, бир артисттин театры)* театры эмес экендигине ушул илимий-теориялык талдоодо жетишээрлик деңгээлде жооп берилди десек болот. Ага ылайык – мимесис моделиндеги аристотелдик театрдын схемасына диегесис моделиндеги эпикалык театр баш ийбейт экен. Демек, “Манасты” *монодрама* деп эч кандай айта албайбыз. Себеби, эпос драмага чейин жаралып, ага (драмага) өзүнүн негизги семиологиялык белгилерин *(конфликт, монолог, диалог)* берген. Андыктан ал эч качан аристотелдик типтеги *монодрама* болушу мүмкүн эмес. Ошондуктан, эпикалык театрдын адабий негизи болгон эпостор драманын категориясына дегеле кирбейт. Эпостор – *эпикалык баян (повествование).* Аны аристотелдик театрдын үлгүсүнө ылайыкташтыруунун эч кандай муктаждыгы да, зарылчылыгы да жок. Жазма тагдырга туш келгенге чейин эпостор ансыз деле драма сыңары эле оозеки аткарылган. Ал эми кыргыз сыяктуу эпикалык өнөрүн бүгүнкү күнгө чейин сактап калган элдерде, эпос дагы эле, күнү бүгүнкүгө чейин эзелки эле аткаруу формасында (оозеки) жашап жатат. Демек, эпосту зордоп драмага айлантуунун зарылчылыгынын жоктугу ушунда турат. Анын үстүнө – драма эпостон чыккан. Демек, драманын субстанциясы эпос. А эпос универсалдуу, полисемиотикалуу көркөм кубулуш. А өзүбүздүн улуу эпосубуз “Манас” оозеки да, аристотелдик да драма эмес – *эпикалык баян.*

Эпикалык театр менен *аристотелдик театрды* (бул жерде *протагонисттин театрын*) айырмалаган экинчи принципиалдуу учур – текстти интерпретациялоого байланышкан. Айрым бир белгилерине караганда: маселен, эпиктин эпостун текстин жалгыз *айтуучу (аткаруучу, баяндоочу)* экендиги, ага кошумча анын үнүндөгү, мимикасындагы өзгөрүүлөр, аны *бир артисттин театры* деген аныктамага жакындатууга толук мүмкүнчүлүк берет. Бирок, жалгыз *айтуучу* (*аткаруучу, баяндоочу*) экенине карабастан *эпиктин театры протаганисттин театры* эмес (адатта муну биз

бир актердун театры (театр одного актера) деп белгилеп жүрөбүз). Биринчиден, протагонист – жогоруда "Диегесис менен мимесис дүйнөлүк сахна искусствосунун эки модели, же аристотелдик жана аристотелдик эмес театр" деген ушул экинчи бөлүмдүн "Театр семиотикасынын универсалдуу белгилери" деген параграфында талдангандай, конкреттүү ролдун, же ролдордун (кейипкердин, кейипкерлердин) интерпретатору. А эпик болсо, эпикалык чыгарманын (эпостун, дастандын) бүтүндөй окуясынын, баардык кейипкерлеринин жалгыз интерпретатору *(баяндоочусу, айтуучусу, аткаруучусу)*.

Экинчиден, К. С. Станиславский артист кейипкерге айлананат (перевоплощение) деп бизди канчалык ишендирүүгө аракет кылбасын, протагонист – баары бир *имимтатор (туурагыч)*. Эгер актер *имитатор* болбогондо, ал кейипкерге айланып кетсе, анда сахнада канчалаган кандар төгүлүп, канчалаган кол-буттар сынып, баштар жарылаар эле. Актердун оюуну *имитация (тууроо)* болгон үчүн мунун баардыгын тең биз визуалдуу иллюстрация формасында кабыл алабыз. *Аристотелдик театрдын* башкы шарты да ушул - актердун *имитациясы* ролдун атынан, ролдун позициясынан ишке ашат. Ушул жагдайдан караганда, протагонист (актер) театрдын аристотелдик тибине таандык *мимесис* моделине кирет.

Ал эми эпик тек гана *айтуучу (сказитель, баяндоочу, нарратор, повествователь)*. *Имитатор* эмес. Ал эпостун окуяларын, образдарды өзүнүн атынан, өзүнүн позициясынан гана *баяндайт*. *Имитациялабайт*. Андыктан, эпик, актер эмес – *баяндоочу (повествователь, нарратор)*. Ал эми эпиктин театры дегенибиз – *баяндоочу театрды (театр повествования, театр наррации)* гана билдирет. Эпиктин өнөрү Дүйнөлүк Театрдын аристотелдик түрүнө чейин пайда болгон *диегесис* моделинде жашайт. *Диегесистин* салты байыркы грек театрынын хоруна өткөн. А хордун функциясы – *баяндоо (повествование, наррация)*. Дагы бир ирээт кайталап коелу - биз эгерде эпикалык театрга аристотелдик типтеги театрдан аналогия издесек, анда аны *хордун (баяндоочунун) театры* деп айтсак туура болмок. Бирок, эпос, *диегесис* моделиндеги искусство катары драмага чейин (демек хорго чейин дагы) жаралган өнөр экенин эске алсак, анда биз бул кубулушту эпиктин (*айтуучу, баяндоочу, повестователь, сказитель, нарратор) театры* деп тартынбастан мүнөздөй алабыз.

Эпикалык театрдын, анын ичинде *кыргыздын эпикалык театрынын* аристотелдик моделдеги (актердук театр) театрдан өзгөчөлүгү, спецификалык бөтөнчөлүгү дал ушул жагдай менен шартталган.

Демек, дагы бир ирээт бышыктай турган болсок - "Манас" – *протагонисттин* (бир артисттин) театры эмес. Эч качан, боло албайт дагы.

"Манас" – диегесис моделиндеги эпиктин (баяндоочунун, нарратордун) театры. Анын спецификасы да, стихиясы да ушул.

Эми кыргыздын эпикалык театрынын азыркы күндөгү абалы кандай, кандай трансформацияга учурады деген мыйзамченемдүү суроолорго токтолуп көрөлү.

Биринчиден, "Манас" эпосун айтуу дагы эле күчүндө – салтынан али тайый элек. Ушул азыр да бул жанрда эпикалык театрдын баардык белгилери сакталган: *айтуу (аткаруу, баяндоо)*, *баяндоочу* (эпик), *көрүүчү*-угуучу (публика), а текcттинде: *монолог, диалог, конфликт.* Бул жагынан алганда, формасы боюнча кыргыздын азыркы *эпикалык театры* баштапкы архаикалык касиетин түк жоготкон жок десек болот. Ал эм маңызына келе турган болсок – кыргыздын эпикалык өнөрүндөгү жалаң эки тараптуу (*автордук жана аткаруучулук)* импровизацияга негизделген ири жомокчулардын (манасчылардын) - *аэддерден доору* өтүп, азыр негизинен жаттамачылыкка негизделген чала жомокчулардын (чала манасчылардын) - *рапсоддордун* учуру келди. Эгер так айта турган болсок, *аэдге* мүнөздүү акындык *импровизация рапсодго* тийиштүү *жаттамачылыкка* орун бошотуп берди.

Азыркы кездеги кайсы манасчыларыбыз *(жомокчуларыбыз)* дароо эле эркин куюлуштуруп, оюунан чыгарып, маңызын жоготпой, бир айтканын кайра айтканда кайталабай туруп аткарып бере алат? Тилекке каршы, манасчылык өнөрүндө бүгүн айрым

бир гана Назаркул Сейдирахманов сыяктуу инсандарды албаганда (анда да шарттуу гана айтып жатабыз) бул өнөрдүн көпчүлүк өкүлдөрү андай кудуреттен алыс.

Бирок, акындык *(автордук) импровизациянын* жоголушу жана *жаттама* текстке өтүү - эпикалык өнөрдүн биротоло кол жуудук дегенди билдирбейт. Тескерисинче, жазма адабияттын таасири менен пайда болгон бул көрүнүш *(жаттамачылык)* эпикалык театрдын жаңы сапатка өткөндүгүнүн – аристотелдик театрга бир кадам жакындагандыгынын белгиси болуп саналат. Анткени, азыркы "Манас" айтып айтышкан *рапсоддорду*, иш жүзүнө келгенде, аристотелдик театрдын критерийи менен алып караганда, кадимки эле текст жаттап, аткарган артисттер катары эсептесек да болот.

Азыркы *рапсодчулук* баштагыга - кыргыз элини кат-сабаты жоюла элек мезгилине караганда, алда канча жеңил болуп калды. Анткени, мурда эпостун тексттин жатташ үчүн рапсод далай мезгиге чейин *аэддин* артынан ээрчип жүрө турган болсо, азыр даяр жазма тексттен бир паста жаттап ала коет.

Албетте, кыргызда жазуунун пайда болушу менен байыртадан бери келе жаткан эпикалык өнөр, эпикалык театр, биринчи кезекте адабият формасына өтүп, баштапкы табиятынан алыстагандыгы да объективдүү чындык. Түз маанисинде – жазууну өздөштүрүү менен кыргыздын оозеки чыгармачылыгы активдүү функциясынан ажырап, музейдик баалуулуктун категориясына өтүп кетти.

Эмки, улуттук оозеки чыгармачылык жаатында тийиштүү тармактардын жана кесип ээлеринин алдында турган башкы максат – *аэддик* өнөрдү калыбына келтирүү - реаблитациялоо. Ошондо, кыргыздын оозеки чыгармачылыгы жана кылым аркалаган эпикалык театры алгачкы архаикалык касиетин кайрадан жандандырып, активдештире алат.

Эмне себептен *манасчы* деген сөзгө *жомокчуну* синоним кылып алып атабыз? Мунун себеби: "Творцов и хранителей "Манаса" народ называет "манасчи". Термин "манасчи" возник в советскую эпоху. Происходит он от имени собственного *Манаса* и суффикса *–чи*, обозначающего главным образом профессию. До Октябрьской революции киргизы все эпичесчкие произведения называли "джомок" ("былина", "богатырский эпос") и в соответствии с этим сказателей "Манаса", как и сказителей других эпосов, именовали "джомокчу". Сами сказители "Манаса" также называют себя "джомокчу" [76, 426 - б.].

Демек, болочокто улуу жомокчулардын (улуу манасчылардын) доору келиши керек деген оптимисттик маанай менен эмгегибизди аяктайбыз.

Экинчи главаны жыйынтыктап жатып кандай тыянактарды алсак болот?

1.Биринчиден, *диегесис* менен *мимесис* Дүйнөлүк Театрдын эки негизги бутагы экенинде эч кандай күмөн жок. Анткени, экөөнү тең бириктирип, таразанын табактарында бирдей, барабар абалга койгон фактор: КӨРҮҮЧҮ менен АТКАРУУЧУ. Бул эки компонент *диегесистин* да, *мимесистин* да табигый абалы болуп саналат. Көрүүчү менен аткаруучусуз *диегесис* да, *мимесис* да өкүм сүрүшү мүмкүн эмес.

Ал эми бул эки кубулуштун Дүйнөлүк Театрдын эки бутагы катары каралып жатышынын түпкү себеби – физико-психологиялык туюнтуучу каражаттарынын - эстетикалык принциптеринин эки башка экендигинде. *Диегесис* баяндоочу (эпикалык, нарративдүү) өнөр, анын адабий негизи *эпос*. Ал эми *мимесис* имитацияга жана иши-аракетке (действие) негизделген, анын адабий негизи *драма* (действие). *Диегесис* эпиктин бир калыпта олтурган баяндоосунда, мейкиндиктин ичинде кыймылсыз борбордук бир гана *мизансцена* аркылуу ишке ашат. А *мимесис* мейкиндиктин ичинде аткаруучунун, же аткаруучулардын иш-аракетине жараша тынымсыз өзгөргөн *мизансцена* аркылуу интерпретацияланат.

Ошол эле учурда эки театрдын тең – *диегесистин* да, *мимесистин* да аткаруучуларын бириктирген дагы бир окшоштук бар, ал- психикалык *ички иш-аракет* (внутреннее действие). Ички иш-аракетсиз *диегесис* да, *мимесис* да жашашы дээрлик мүмкүн эмес.

2.Экинчиден, аристотелдик драматургия менен театрдын спецификалык өзгөчөлүгү, адабият менен искусствонун башка түрлөрүнөн айырмалаган башкы белгилери катары каралып жүргөн *конфликт, монолог, диалог* иш жүзүнө келгенде биздин заманга чейинки байыркы доорлордон тартып эле *эпоско, эпикалык театрга* (баяндоочу, нарративдик театрга) да толук бойдон таандык компоненттер.

3.Үчүнчүдөн, "Манасты" айтпаганда да кыргыздын эпикалык театрынын башаты *кошок болушу* толук ыктымал. Анткени, кошок жоктоодон чыккан мактоо принцибинде ишке ашат. Анда кошокчу маркумду жоктоп күйүт тартып атып, анын бүтүндөй өмүр-жашоосун, кулк-мүнөзүн, жасаган иштерин, жакшылыктарын *баяндап* даңазалаган ыр түрүндөгү дастан токуйт. Ушул эле принципти – баатырдын жасаган иштерин баяндоо аркылуу даңазалоо, башынан өткөргөн окуяларын тизмектеп узун сабак дастанга айлантууну "Манастан" баштап, кенже эпосторго чейин орун алганын көрөбүз.

4.Төртүнчүдөн, кыргыздын эпикалык театры баяндоо формасында өкүм сүргөндүктөн, аны аристотелдик типтеги *оозеки драма, монодрама, бир актердун театры* (протагонисттин театры) деп мүнөздөгөнгө болбойт. Кыргыздын эпикалык театры эпосту аткарууга негизделген *нарративдик баяндоочу театр.*

КОРТУНДУ

Тээ совет доорунан бери эле кыргыз элинин көркөм оозеки чыгармачылыгы калкыбыздын адабиятынын башаты катары каралып келе жатат. Талаш жок. Кыргызда эле эмес, жалпы дүйнөлүк адабият – оозеки маданияттан (фольклордон) башталат. Кандай гана калктын болбосун, жазма адабият жаралганга чейинки алардын каада-салтты, ырым-жырымды камтыган ырлары, кошоктор *(плач маанисинде),* ода, дифирамб, мактоо ырлары, жер иштетүү, эмгек жана түшүм ырлары ж. б. у. с. оозеки чыгармачылыктын ар кыл туундуларынан баштап, өз учурунда анонимдүү авторлор жаратышкан, андан соң эл ичинде муундан муунга өтүп тынымсыз жашап келген лирикалык поэмалар, дастандар, кенже жана улуу эпосторго чейин бүтүндөй бойдон фольклордук өнөр, оозеки адабият деп саналат. Ал эми, ошол айсбергдин - оозеки чыгармачылыктын, туу чокусу катары дүйнөлүк адабияттын шедеври, байыркы доордун легендарлуу *аэди (айтуучу, баяндоочу)* кадимки Гомердин оозунан жаралган "Илиада" менен "Одиссеядан" тартып ага чейинки, андан кийинки жана ага жашташ эпосторду айтканыбыз, ырастан эле мыйзамченемдүү көрүнүш.

Бирок, оозеки маданияттын классификациясына кирген ошол эле элдик оозеки чыгармачылык жалаң гана адабияттын энчиси десек, анда анын алкагын алда канча тарытып, бир гана көркөм кубулушка чейин ченеп-бычып койгон болоор элек. Оозеки өнөр тууралуу "Фольклорный театр народов СССР" деген академиялык жыйнакта төмөнкүдөй аныктама берилген: "Но, если в области литературоведения советская наука распологает рядом значительных работ, то определение места фольклора в системе искусства, его оценка как явления исполнительского творчества имеет еще много неизученных сторон" [110, 3- бет].

Көрүнүп тургандай, оозеки маданияттын көп кырдуулугун, көп формалуулугун иликтөөгө карата айтылган бул аныктама, биринчи кезекте, оозеки чыгармачылык *универсалдуу* көрүнүш болуп эсептелээрин моюнга алып жатат. Ырастан эле, оозеки маданияттын адабиятка түздөн-түз тийиштүү экени анык, аны эч ким танбайт. Бирок, ошол эле учурда оозеки чыгармачылык адабияттан тышкаары да башка дагы бир кыйла көркөм өнөрдүн функцияларынын, формаларынын милдетин аткараарын да моюнга алуу шарт. Айрыкча, жогорку аныктамада берилгендей, кылымдарды карыткан оозеки маданият аткаруучулук өнөр менен ажырагыс болуп өтө тыгыз байланышта өкүм сүргөн. Эгер, конкреттештире турган болсок, оозеки маданият *оозеки баяндоосуз* – башкача айтканда *аткаруусуз (айтуусуз)* жашашы дээрлик мүмкүн эмес болчу. Ошондуктан оозеки өнөрдүн эң маанилүү компоненти - *оозеки баяндоо*, же *айтуучулук* (*аткаруучулук)* болуп саналат. Оозеки маданият *оозеки аткарылып (айтылып, баяндалып)* гана *угуучуга* (ошол

эле учурда *көрүүчүгө*) жетет. Ал эми аткаруучулук *(айтуучулук, баяндоочулук)*, биринчи кезекте, оюн-зоок өнөрүнүн – *театр искусствосунун* эки башкы компоненттеринин бири болуп саналат.

Оозеки маданият биринчи кезекте универсалдуу, полисемиотикалуу көркөм-феноменалдуу кубулуш. Анын ушул табиятын моюнубузга алганда гана, канча бир ондогон жылдар бою кыргыздын кылымдап өнүккөн көркөм оюн-зоок маданиятынын бар экенин танган, же болбосо улутубуздун ушул жагдайын тек гана европалык үлгүдөгү өнөр менен байланыштыра карап, а өзүбүздүкүн өнүкпөй, артта калган көрүнүш катары баалаган стереотиптерден, догмалардан чыгабыз, кутулабыз.

Кыргыздын эпикалык театры жалпы эле аткаруучулук искусствонун кайсы түрүнө кирет деген суроого жооп издегенибизде, биринчи кезекте аристотелдик моделдеги (европалык типтеги) театрга кирбей турганын көрдүк. Анткени, дүйнөлүк эпикалык өнөр, сахна маданиятынын аристотелдик театрга чейинки (доаристотелевский театр) эзелки өзгөчөлүгүн, архаикалык эстетикасын сактап калган жана европалык моделдеги (аристотелдик) оюн-зоок өнөрү менен параллелдүү өнүккөн көрүнүш. Дүйнөлүк эпикалык театр адамзаттын театр искусствосунун аристотелдик үлгүдөгү театры сыңары эле т е а т р искусствосунун эки бутагынын: *диегесис* менен *мимесистин* биринчи бутагы *(диегесис)* болуп саналат. А кыргыздын "Манас" эпосун *айтуу* (*баяндоо, аткаруу)* баштаган эпикалык театры ошол дүйнөлүк эпикалык өнөрдүн – *диегесистин* составдуу бир бөлүгү.

Эмне үчүн *эпикалык театр* деген термин кеңири колдонулуп жатат?

Анткени, ал эпосту аткаруудан чыккан. Эпос, биринчи кезекте адабият болгону менен, ал байыртадан бери оозеки аткаруу формасында, *аткаруучу* менен *көрүүчү* сыяктуу эки компоненттин сөзсүз катышуусу менен жашаган жана жазмасы кеч пайда болгон кыргыз сыяктуу калктарда кечээкиге чейин өзгөрүүсүз жашап келген. Ошон үчүн – аткаруу түрүндө өмүр сүргөндүгүнө байланыштуу биз аны театр деп, ал эми эпосту алып жүрүүчү башкы контент болгондуктан, *эпикалык театр* деп айтабыз.

Эми, бул илимий эмгек алдына койгон максаттан кандай тыянак алууга болот?

1. Кыргыздын улуттук театрынын тарыхы 1926-жылы коммунисттик партиянын, совет бийлигинин агитациялык-пропагандалык максатта Ала-Тоо жергесине алып келген, европалык үлгүдөгү театрдан гана башталбайт. Ага чейин эле - аристотелдик моделдеги (мимесис) сахна искусствосу кыргыз жергесинде өзүнүн таржымалын баштагандан алда канча мурда, кылымдап жашаган, оозеки чыгармачылыкты аткаруудан жаралган диегесис моделиндеги улуттук *эпикалык театры* бар. Ал театр диегесис моделиндеги дүйнөлүк эпикалык театрдын ажырагыс бир бөлүгү болуп саналат. Саналып гана тим болбостон, кыргыздын эпикалык театры бүгүнкү күндө дүйнөлүк эпикалык өнөрдүн эң көрүнүктүүсү болуп эсептелет. Эмне дегенде, эпикалык өнөрү кагаз бетине түшүп, жазма адабиятка айланып кеткенден кийин бул уникалдуу баяндоо маданияты жоголгон, же андан ары өнүкпөй-өспөй токтоп калган элдерге караганда, океандай болгон "Манас" эпосун *айтуу (баяндоо, аткаруу)* практикасы, айрыкча *рапсодчулукта* ушул азыр да кыргыз элинде кадимкисиндей сакталып калган.

2. Эпикалык искусство, дегеле театр, оюн-зоок өнөрү табиятынан тартып ушул кезге чейин *синкреттүү* кубулуш болуп эсептелет. Эмне дегенде бүтүндөй аткаруучулук өнөрдүн кайсы формасы болбосун сөз менен аны аткаруунунун ажырагыс ширелешинен (*синтезинен)* турат. Ушул жагдайдан алып караганда кыргыздын эпикалык баяндары өнүкпөй-өспөй калган көрүнүш эмес, тескерисинче ошол байыркы архаикалык касиетин (сөз менен аны баяндоонун ширелишин - *синтезин*) күнү бүгүнкүгө чейин сактап калган өтө бийик, теңдешсиз *синтетикалык, универсалдуу, полисемиотикалуу* искусство – феноменалдуу көркөм-эстетикалык кубулуш болуп саналат.

3. *Эпикалык театр* деген термин эпосту аткаруудан *(баяндоо, наррация)* чыккан. Эпос, биринчи кезекте адабият болгону менен, ал байыртадан бери жазуу пайда болгонго чейин оозеки аткаруу *(баяндоо, нарратив)* формасында, АТКАРУУЧУ менен КӨРҮҮЧҮ сыяктуу эки компоненттин сөзсүз катышуусу менен жашаган. Жазмасы кеч пайда болгон

кыргыз сыяктуу калктарда бул феномен кечээ жакынга чейин өзгөрүүсүз өкүм сүрүп келген. Ошон үчүн – оозеки аткаруу түрүндө өмүр сүргөндүгүнө байланыштуу биз кыргыздын бүтүндөй оозеки маданиятын театр деп, а эң башкысы, кылымдар бою баяндоо *(наррация)* формасында сакталып келгендиктен *кыргыздын эпикалык театры* деп айтабыз.

4.Кыргыздын эпикалык театры аристотелдик моделдеги (европалык типтеги) сахна өнөрү болуп эсептелбейт. Анткени, дүйнөлүк эпикалык өнөр, сахна маданиятынын аристотелдик театрга чейинки (доаристотелевский театр) эзелки өзгөчөлүгүн, архаикалык эстетикасын сактап калган жана европалык моделдеги (аристотелдик) оюн-зоок өнөрү менен параллелдүү өнүккөн диегесис моделиндеги көркөм-маданий кубулуш.

Дүйнөлүк эпикалык театр адамзаттын театр искусствосунун аристотелдик үлгүдөгү театры сыңары эле Театр искусствосунун эки түрүнүн: *диегесис* менен *мимесистин* биринчи түрү *(диегесис)* болуп саналат. А кыргыздын “Манас” эпосун *айтуу* (*баяндоо, аткаруу)* баштаган эпикалык театры ошол дүйнөлүк эпикалык өнөрдүн – *диегесистин* составдуу бир бөлүгү.

5.Дүйнөлүк эпикалык театр, анын ичинде кыргыздын эпикалык театрынын иденттүүлүгүн табуу үчүн театр маданиятынын *нарратордун, оозеки аңгеменин, хордун театры* сыяктуу ар кайсы түрлөрү менен кеңири салыштырып көрүүгө болот. Принцибинде (*баяндоочу* өнөр катары), дүйнөлүк эпикалык театр, анын ичинде кыргыздын эпикалык театры ушул үч моделге тең тектеш келет. Үчөөнө тең окшош. Ошол эле учурда, бул үч форманын ичинен, поэтикалык текстти интерпретациялоо жагынан, эпикалык театр айрыкча *хорго* өтө жакын турат. Бирок, эпик *(айтуучу, баяндоочу, аткаруучу, нарратор) хордон* да айырмаланган, өзүнүн өзгөчөлүгү бар уникалдуу көрүнүш болуп эсептелет. Эмне дегенде, *хор коллективдүү* интерпретатор дегендикти түшүндүрсө, эпиктин интерпретациясы *индивидуалдуу* акт болуп саналат.

6. Жалгыз айтуучу (*аткаруучу, баяндоочу, нарратор*) экенине карабастан *эпиктин театры* протаганисттин да (бир артисттин) театры эмес. Анткени, протагонист – конкреттүү ролдун, ролдордун (кейипкердин, кейипкерлердин) интерпретатору. Ал эми эпик эпикалык полотнонун бүтүндөй окуясынын, баардык кейипкерлеринин жалгыз интерпретатору *(баяндоочусу, айтуучусу, аткаруучусу, нарратору)*. Демек, эпик, актер эмес – *баяндоочу* (*повествователь, нарратор*). А эпиктин театры – *баяндоочу театр* (*театр повествования, наррация*). Эпикалык театрдын аристотелдик моделдеги (актердук театр) театрдан өзгөчөлүгү, спецификасы ушунда турат. Протагонист дүйнөлүк театрдын *мимесис* формасына кирет. А эпикалык театр жогоруда айтылгандай дүйнөлүк театрдын *диегесис* түрүндө жашайт. Демек, бүтүндөй оозеки чыгармачылык, анын ичинде кыргыздын оозеки өнөрү *оозеки драма* да, *монодрама* да, *бир артисттин театры* да эмес, *эпикалык баян* (эпос) болуп саналат.

КОЛДОНУЛГАН АДАБИЯТ

1. *Айтматов, Ч.* В соавторстве с землею и водою… [Текст] / *Ч. Айтматов.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1978. – 406 с.

2. *Античная драма* [Текст]: пер. с древнегреч. и лат. / сост. С. Апт. – М.: Художеств. лит., 1970. – 768 с.

3. *Апт, С.* Вступительная статья [Текст] / *С. Апт* // *Античная драма*. – М., 1970. – С. 5-34.

4. *Аристотель.* Сочинения [Текст] / *Аристотель.* – М.: Наука, 1983. – Т. 4: Поэтика. – 830 с.

5. *Артиоли, Умберто.* По ту сторону языка ангелов [Текст] / *Умберто Артиоли* // Кармело Бене. Театр без спектакля. – М., 1990. – С. 75-79.

6. *Ауэзов, М.* Киргизская народная героическая поэма “Манас” [Текст] / *М. Ауэзов* // Киргизский героический эпос Манас. – М., 1961. – С. 15-84.

7. *Байгазиев, С.* XX кылымдагы кыргыз драматургиясынын тарыхы [Текст] / *С. Байгазиев.* – Бишкек: [б-сыз], 2002. – 1 китеп. – 391 б.
8. *Байрон, Джордж Гордон.* Избранное [Текст] / *Джордж Гордон Байрон.* – М.: Просвещение, 1985. – 383 с.
9. *Бахтин, М. М.* Литературно-критические статьи [Текст] / *М. Бахтин.* – М.: Художеств. лит., 1986. – 543 с.
10. *Бектенов, К.* Кыргыз адабияты [Текст] / *К. Бектенов, Т. Байжиев.* – Бишкек: Мектеп, 1993. – 290 б.
11.*Бене, Кармело.* Театр без спектакля [Текст] / *Кармело Бене.* – М.: ВТПО «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. – 112 с.
12. *Бентли, Э.* Жизнь драмы [Текст] / *Э. Бентли.* – М.: Искусство, 1978. – 368 с.
13. *Бояджиев, Г.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров [Текст] / *Г. Бояджиев.* – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
14. *Брехт, Бертольт.* Избранное [Текст] / *Бертольт Брехт.* – М.: ТЕРРА – Книж. клуб, 1998. – 608 с.
15. *Брехт, Бертольт.* Театр [Текст] / *Бертольт Брехт.* – М.: Искусство, 1963. – Т. 2. – 441 с.
16. *Брехт, Бертольт.* Добрый человек из Сычуани [Текст]: избр. / *Бертольт Брехт.* – М.: ТЕРРА – Книж. клуб, 1998. – 608 с.
17. *Брехт, Бертольт.* Жизнь Галилея [Текст]: драма / *Бертольт Брехт.* – М.: Художеств. лит., 1988. – 205 с.
18. *Брехт, Бертольт.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания [Текст]: в 5 т. / *Бертольт Брехт.* – М.: Искусство, 1965. – Т. 5, ч. 1. – 527 с.
19. *Брехт, Бертольт.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания [Текст]: в 5 т. / *Бертольт Брехт.* – М.: Искусство, 1965. – Т. 5, ч. 2. – 566 с.
20. *Брудный, Дм.* Театральное искусство Киргизии [Текст] / *Дм. Брудный.* – М.: Знание, 1959. – 32 с.
21. *Виноградов, В.* Киргизская народная музыка [Текст] / *В. Виноградов.* – Фрунзе: Киргосиздат, 1958. – 334 с.
22. *Всеволодский – Гернгросс, В. Н.* Театр как действование [Текст] / *В. Н. Всеволодский–Гернгросс* // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. – М., 1988. – С. 107-119.
23. *Гвоздев, А.* Театральная критика [Текст] / *А. Гвоздев.* – Л.: Искусство, 1987. – 280 с.
24. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика [Текст]: в 4 т. / *Г. В. Ф. Гегель.* – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 622 с.
25. *Гете, И. - В.* Избранное [Текст]: в 2 ч. / *И. – В. Гете.* – М.: Просвещение, 1985. – Ч. 2. – 207 с.
26. *Глускина, А. Е.* Заметки о японской литературе и театре (древность и средневековье) [Текст] / *А. Е. Глускина.* – М.: Наука, 1979. – 296 с.
27. *Гомер.* Илиада [Текст] / *Гомер.* – М.: Художеств. лит., 1986. – 384 с.
28. *Гомер.* Одиссея [Текст] / *Гомер.* – М.: Художеств. лит., 1986. – 270 с.
29. *Горина, И. В.* Музыкально-драматическое искусство Киргизии в первой половине XX века [Текст] / *И. В. Горина.* – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2010. – 207 с.
30. *Григорьев, А. А.* Театральная критика [Текст] / *А. А. Григорьев.* – Л.: Искусство, 1985. – 407 с.
31. *Гусев, В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII- начала X века [Текст]: учеб. пособие / *В. Е. Гусев.* – Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1980. – 94 с.
32. *Джумабаев, Б.* Современный киргизский драматический театр. 1953 – 1963 [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / *Б. Джумабаев.* – Алма-Ата; М., 1964. – 36 б.

33. *Дмитриев, Ю. А.* Истоки советского театроведения [Текст] / *Ю. А. Дмитриев* // История советского театроведения. – М., 1981. – С. 6-37.

34. *Еврипид.* Ипполит. Трагедия [Текст] / *Еврипид* // Античная драма. –М., 1970. – С. 287-346.

35. *Еврипид.* Медея [Текст] / *Еврипид* // Античная драма. – М., 1970. – С. 231-286.

36. *Егембердиева, С.* Сөз башы [Текст] / *С. Егембердиева* // Кошоктор. – Бишкек, 1998. – 5-16 б. – (“Эл адабияты” сер., 21-т.).

37. *Жунушов, А.* Сахна чеберлери [Текст] / *А. Жунушов.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1988. – 184 б.

38. *Жутакеев, А.* Ленин кошогу [Текст] / *А. Жутакеев.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1988. – 32 б.

39. *Из истории советской науки о театре. 20-е годы* [Текст] / ред. С. В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988. – 340 с.

40. *История западноевропейского театра* [Текст]: в 8 т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 7. – 536 с.

41. *История зарубежного театра* [Текст]. – М.: Просвещение, 1981. – Ч. 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения. – 336 с.

42. *История зарубежного театра* [Текст]. – М.: Просвещение, 1986. – Ч. 3. – 255 с.

43. *История киргизского искусства* [Текст]. – Фрунзе: Илим, 1971. –408 с.

44. *История Киргизской ССР: С древнейших времен до наших дней* [Текст]: в 5 т. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. – Т. 2: Добровольное вхождение Киргизии в состав России и его прогрессивные последствия (разложение патриархально-феодальных отношений и развитие кап. отношений 1855- март 1917 г.). – 480 с.

45. *История Киргизской ССР*: С *древнейших времен до наших дней* [Текст]: 5 т. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. – Т. 3: Победа Великой Октябрьской революции и построение социализма в Киргизии (1917-1937 гг.) / Гл. ред. К. К. Каракеев. – 652 с.

46. *История русского советского драматического театра* [Текст]: в 2 кн. / [А. Н. Анастасьев, Е. И. Полякова, К. Л. Рудницкий, М. Н. Строева]. – М.: Просвещение, 1984. – Кн. 1: 1917-1945 гг. – 335 с.

47. *Кайдалова, О.* Традиции и современность. Театральное искусство Средней Азии и Казахстана [Текст] / *О Кайдалова.* – М.: Искусство, 1977. –296 с.

48. *Бене, Кармело.* Театр без спектакля [Текст] / *Кармело Бене.* – М.: ВТПО «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. – 112 с.

49. *Ибсен, Г.* Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / *Г. Ибсен.* – М.: Искусство, 1956. – Т. 1: Пьесы: 1849-1862. – 731 с.

50. *Ибсен, Г.* Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / *Г. Ибсен.* – М.: Искусство, 1956. – Т. 2: Пьесы: 1863-1869. – 775 с.

51. *Ибсен, Г.* Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / *Г. Ибсен.* – М.: Искусство, 1957. – Т. 3: Пьесы: 1873-1890. – 856 с.

52. *Золя, Эмиль.* Тереза Ракен. Жерминаль [Текст] / *Золя Эмиль.* – М.: Правда, 1981. – 720 с.

53. *Киргизская советская социалистическая республика* [Текст]: энцикл. / *гл. ред. Б. О. Орузбаева.* – Фрунзе: Гл. ред. Кирг. Сов. энцикл., 1982. – 488 с.

54. *Корнель.* Сид [Текст] / *Корнель* // Корнель. Сид. Мольер. Тартюф или обманщик. – М., 1987. – С. 17-77.

55. Кошоктор [Текст]. – Бишкек: Шам, 1998. – 352 б. – (“Эл адабияты” сер., 21-т.).

56. *Кулмамбетов, Ж.* Кыргызда театр болгонбу? [Текст] / *Ж. Кулмамбетов* // Ала-Тоо. – 1991. – № 12. – 138-151 б.

57. *Кулмамбетов, Ж.* “Манас” – эпический театр киргизского народа [Текст] / *Ж. Кулмамбетов* // Лит. Киргизстан. – 1984. – С. 112-118.

58. *Кулмамбетов, Ж.* “Манас” – кыргыз элинин эпикалык театры [Текст] / *Ж. Кулмамбетов* // Кыргыз руху – “Манас”. Ала-Тоо журн. тиркемеси. – 1995. – 209-220 б.

59. *Культура древнего Египта* [Текст] / ред. *И. С. Канцельсон.* – М.: Наука, 1978. – 444 с.

60. *Күмүшалиев, К.* Кыргыз театрынын салтанаты [Текст] / *К. Күмүшалиев.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1977. – 104 б.

61. *Күмүшалиев, К.* Октябрда жаралган искусство [Текст] / *К. Күмүшалиев.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1984. – 150 б.

62. *Левина, А. В.* Николай Евреинов: у истоков театральности [Текст] / *А. В. Левина* // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения (по материалам науч. конф., состоявшейся 16 февр. 2009 г.) – СПб., 2009. – С. 7-13.

63. *Липец, Р. С.* Тюрко – монгольский эпос и советская культура [Текст] / *Р. С. Липец* // Традиции и современность в фольклоре. – М., 1988. –С. 153-177.

64. *Львов, Н. И.* Казахский академический театр драмы [Текст] / *Н. И. Львов.* – Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1957. – 384 с.

65. *Львов, Н.* Киргизский театр [Текст] / *Н. Львов.* – М.: Искусство, 1953. – 228 с.

66. *Львова, И.* Предисловие [Текст] / *И. Львова* // Японская драматургия. – М., 1988. – С. 3-14.

67. *Мамыров, М.* Атым акын Сагымбай [Текст] / *М. Мамыров* // Кыргыз руху “Манас”. Ала-Тоо журн. тиркемеси . – 1995. – 229-245 б.

68. *Манас* [Текст] / жалпы ред. Б. М. Юнусалиев. – Фрунзе: Кыргызмамбас, 1958. – 1 китеп, 1 бөлүк. – 304 б.

69. *Манас* [Текст] / жалпы ред. М. М. Юнусалиев. – Фрунзе: Кыргызмамбас, 1958. – 1 бөлүк, 2 китеп. – 320 б.

70. *Манас* [Текст]: кыргыздардын баатырдык эпосу / түз. Б. Жакиев. – Бишкек: Бийиктик, 2007. – 240 б.

71. *“Манас” эпосу көркөм өнөр дүйнөсүндө* [Текст]: респ. илимий-практ. конф. – Бишкек: Кыргыз – Түрк “Манас” ун-ти, 2011. – 180 б.

72. *Марунова, И. Б.* Древний театр кхмеров [Текст] / И. Б. Марунова. –М.: Наука, 1980. – 142 с.

73. *Маруцио, Гранде.* Актер без театра [Текст] / *Гранде Маруцио* // Кармело Бене. Театр без спектакля. – М., 1990. – С. 105-107.

74. *Мифологический словарь* [Текст] / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энцикл., 1991. – 736 с.

75. *Молдобаев, Д. А.* Современный киргизский драматический театр в г. Фрунзе. 1961 – 1970 [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / *Д. А. Молдобаев.* – М., 1970. – 30 с.

76. *Мусаев, С. М.* Киргизский народный эпос “Манас” [Текст] / *С. М. Мусаев* // Манас. Киргизский героический эпос. – М., 1984. – Кн. 1. – С. 420- 442.

77. *Мусаев, С.* Эпос “Манас” [Текст] / *С. Мусаев.* – Фрунзе: Илим, 1984. – 264 с.

78. *Немирович-Данченко, Вл. И.* О творчестве актера [Текст]: хрестоматия / *Вл. И. Немирович-Данченко.* – М.: Искусство, 1984. – 623 с.

79. *Немирович-Данченко, Вл. И.* Рождение театра [Текст] / *Вл. И. Немирович-Данченко.* – М.: Правда, 1989. – 576 с.

80. Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения [Текст]: по материалам науч. конф., состоявшейся 16 февр. 2009 г./ *сост. Т. С. Джурова.* – СПб.: : Рос. ин-т истории искусств, 2012. – 160 с.

81. *Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба.* Японская классическая драма XIV и XVIII веков [Текст]. – М.: Художеств. лит., 1989. – 495 с.

82. *Орозбак уулу, Сагымбай.* Манас [Текст]: эпос / *Сагымбай Орозбак уулу.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1979. – 1 китеп. – 296 б.

83. *Патрис, П.* Словарь театра [Текст] / *П. Пави.* – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

84. *Поспелов, Г. Н.* Теория литературы [Текст] / *Г. Н. Поспелов.* – М.: Высш. шк., 1978. – 351 с.

85. *Пристли, Джон Бойнтон.* Скандальное проишествие с мистером Кэттлом и миссис Мун [Текст]: избр. / *Джон Бойнтон Пристли*. – М.: Правда, 1985. – 560 с.

86. *Пронин, В.* “Спасибо Брехту до конца времени” [Текст] / *В. Пронин* // *Бертольт Брехт.* Избранное. – М., 1998. – С. 5-20.

87. *Рахманов, М.* Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года [Текст] / *М. Рахманов.* – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1981. – 312 с.

88. *Рахматуллин, К. А.* Творчество манасчи [Текст] / *К. А. Рахматуллин* // “Манас” героический эпос киргизского народа. – Фрунзе, 1968. – С. 75-147.

89. *Ростан, Э.* Пьесы [Текст] / *Эдмон Ростан.* – М.: Правда, 1983. – 624 с.

90. *Рудницкий, К.* Проза и сцена [Текст] / *К. Рудницкий.* – М.: Знание, 1981.—112 с.

91. *Русское народное поэтическое творчество* [Текст] / М. А. Вавилова, В. А. Василенко, Б. А. Рыбаков [и др.]. – М.: Высш. шк., 1986. – 398 с.

92. *Русский драматический театр* [Текст]: учеб. для ин-тов культуры, театр. и культур.-просвет. учеб. заведений / под ред. Б. Н. Асеева, А. Г. Образцовой. – М.: Просвещение, 1976. – 382 с.

93. *Семетей* [Текст]: “Манас” эпосунун экинчи бөлүгү. – Фрунзе: Кыргызмамбас, 1959. – 3 китеп. – 321 б.

94. *Семетей* [Текст] / Саякбай Каралаевдин варианты боюнча. – Фрунзе: Кыргызстан, 1987. – 376 б.

95. *Слово о полку Игореве* [Текст]: древнерус. текст. – М.: Просвещение, 1984. – 207 с.

96. Советский энциклопедический словарь [Текст]: около 80000 слов / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Сов. эникл., 1984. – 1600 с.

97. *Софокл.* Антигона [Текст] / *Софокл* // Античная драма. – М., 1970. – С. 179-230.

98. *Софокл.* Эдип–царь [Текст] / *Софокл* // Античная драма. – М., 1970. – С. 119-178.

99. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. / *К. С. Станиславский.* – М.: Искусство, 1988. – Т. 1: Моя жизнь в искусстве. – 622 с.

100. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. / *К. С. Станиславский.* – М.: Искусство, 1989. – Т. 2: Работа актера над собой, ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. – 511 с.

101. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. / *К. С. Станиславский.* – М.: Искусство, 1989. – Т. 3: Работа актера над собой, ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. – 508 с.

102. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. / *К. С. Станиславский.* – М.: Искусство, 1991. – Т. 4: Работа актера над ролью. – 399 с.

103. Судьба культуры КНР (1949-1974) [Текст] / под ред. *В. А. Кривцова*. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд-ва Наука, 1978. – 382 с.

104. *Сулайманкулова, М. Б.* Кыргыз элдик оозеки драмасы – профессионал драматургиянын улуттук башаты катары [Текст]: филол. илим. канд. ... дис. автореф. / *М. Б. Сулайманкулова.* – Бишкек, 2015. – 26 б.

105. *Сурина, Т.* Станиславский и Брехт [Текст] / *Т. Сурина.* – М.: Искусство, 1978. – 271 с.

106. *Сырдыбаева, Р.* Жомокчу (манасчы, дастанчы) өнөрүнүн өнүгүүсүндөгү айрым заманбап өзгөчөлүктөр [Текст] / *Р. Сырдыбаева* // “Манас” эпосу көркөм өнөр дүйнөсүндө: респ. илимий-практ. конф. материалдары. – Бишкек, 2011. – 132-143 б.

107.*Тимофеев, Л. И.* Основы теории литературы [Текст] / *Л. И. Тимофеев.* – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1959. – 448 с.

108. *Төкөлдөшов, И.* Тоо гүлдөрү [Текст] / *И. Төкөлдөшов.* – Фрунзе: Кыргызстан, 1977. – 80 б.

109. *Тыныбек уулу А.* Актан [Текст]: ангеме-эскерме / *А. Тыныбек уулу;* туз. ж-а баш сөзүн *жазган О. Сооронов.* – Бишкек: Адабият, 1991. – 304 б.

110. Фольклорный театр народов СССР [Текст]: сб. ст. / отв. ред. О. Н. Кайдалова. – М.: Наука, 1985. – 248 с.

111. *Фролов, В.* Судьбы жанров драматургии [Текст] / *В. Фролов.* – М.: Сов. писатель, 1979. – 424 с.

112. *Хализев, В. Е.* Драма как род литературы. Поэтика, генезис, функционирование [Текст] / *В. Е. Хализев.* – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. –262 с.

113. *Шаршеев, Ш.* Дорога в день сегодняшний [Текст] / *Ш. Шаршеев* // Киргизский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр драмы. – Фрунзе, 1978. – С. 7-25.

114. *Шекспир.* Трагедии [Текст] / *Шекспир.* – М.: Правда, 1983. – 672 с.

115. *Шекспир.* Комедии [Текст] / *Шекспир.* – М.: Правда, 1987. – 768 с.

116. *Шиллер, Ф.* Избранные произведения [Текст] / *Ф. Шиллер.* – М.: Гос. изд-во дет. лит., 1955. – 552 с.

117. *Шпет, Г. Г.* Театр как искусство [Текст] / *Г. Г. Шпет* // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. – М., 1980. – С. 32-52.

118. *Эсхил.* Персы [Текст] / *Эсхил* // Античная драма. – М., 1970. – С. 37-76.

119.*Эсхил.* Прометей прикованный [Текст] / *Эсхил* // Античная драма. –М., 1970. – С. 77-118.

120. *Юнусалиев, Б.* Кириш сөз [Текст] / *Б. Юнусалиев* // Манас. – Фрунзе, 1958. – 1 болук, 1 китеп. – 3-39 б.

121. *Японская драматургия* [Текст]: сб.: пер. с япон. / сост. И. Жуковой; под ред. И. Львовой. – М.: Искусство, 1988. – 461 с.