

От обряда к *олонхо* : эпическая обрядность как критерий оценки особенностей эпоса

А.П. Решетникова

Якутский героический эпос *олонхо*, занимающий особое место в типологическом ряду сохранных живой исполнительской традицией архаических эпосов народов мира, в 2005 г. провозглашен ЮНЕСКО шедевром устного нематериального наследия человечества.

Эпос относится к такому обширному ряду эпох, которые в целом составляют культуру всего человечества. Как универсалия культуры мировой эпос: вавилонский и древнегреческий, индийский и западноевропейский, славянский, тюрко-монгольский и сибирский, – прерывисто репрезентирует смену несхожих между собой эпох. Академическая 60-томная серия СО РАН «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» ввела в науку новые материалы, на фоне которых якутское *олонхо*, относимое к архаичному пласту тюрко-монгольского эпоса, предстает далеко не самым архаичным. Удаленные друг от друга во времени эпосы удивительно сохраняют родовые жанровые принципы: 1. пафос создания образа первопредка этноса в архаических эпосах перерастает в последующих формах в пафос создания неоспоримого идеала; 2. мотив путешествий по мифическим мирам героев в поисках суженой в дальнейшем наследуется средневековым жанром авантюрного романа, штампы которого были осмеяны великим Сервантесом. «Выразимся осторожнее, если брать эти явления сами по себе и в перспективе своего времени, они едва ли читаются как предвосхищение нового состояния литературы. Но задним числом трудно посчитать их иначе» [1, с.113; подчеркнуто нами – А.Р.].

В каждом национальном эпосе обнаруживается общее и особенное, науке предстоит выявить в чем именно проявляется оригинальность каждого эпоса. До настоящего времени при изучении сибирского эпоса основное внимание исследователей обращалось на сбор, публикации, изучение морфологии национальных эпосов. Новая база данных легла в основу образования региональных исследовательских школ, которые

Аица Петровна Решетникова — директор Музея музыки и фольклора народов Якутии (г. Якутск), заслуженный работник культуры РФ, заслуженная артистка Якутской АССР.

ставят своей целью обнаружение в сравниваемых национальных эпосах места каждой национальной эпической традиции в общем процессе мирового эпоса, продолжая начатое выдающимися отечественными компаративистами А.Н.Веселовским, В.Я.Проппом, Е.М.Мелетинским, В.М.Жирмунским, Б.Н.Путиловым, В.М. Гацаком и др.

Оценить вклад архаической эпикки в мировой эпос – сложная и увлекательная задача, решение которой могло бы привести к прояснению генезиса как универсальных эпических сюжетных мотивов, так и загадок феномена формирования собственно эпоса как монументального жанра устной литературы.

Широта проблематики исторической поэтики требует дополнения общепринятых понятий «сюжет», «сюжетный мотив», конкретизируя их функции. Предлагаем ввести понятие «эпическая обрядность» как дефиницию, которая позволяет исследовать конкретные проявления особых коммуникационных отношений, эволюционирующих в контексте композиционных принципов эпоса.

«Эпической обрядностью» (ЭО) нами названы ключевые моменты биографии эпического героя, художественно отражающие соответствующие традиционные обряды жизненного цикла, воинские, свадебные, шаманские ритуалы. С одной стороны, ЭО в *олонхо* как образ-знак еще очень близок к отображаемой традиционной обрядности (ТО): кажущаяся фантастичность ЭО своеобразно отражает мировоззрение носителей и исполнителей ТО. Но с другой стороны, «явленные» в эпосе мифические персонажи – это уже подлинно художественные образы. Именно ЭО, составляющая костяк композиции и сюжетную ткань эпоса, является своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется картина мира исследуемого этноса. Сопоставление выявленных основных элементов структуры биографии эпического героя - ЭО в национальных эпосах - позволит, с одной стороны, выявить самобытные версии ЭО, с другой - проследить общее направление стадийных различий ЭО в эпосах разных формаций.

ЭО удалось выявить при исследовании ролевого эффекта поющей прямой речи персонажей якутского эпоса. Но ЭО неизменно присутствует во всех памятниках мирового эпоса, являя в отраженном виде традиционную обрядность, синхронную различным национальным эпосам, **сохраняющим единый композиционный стержень – биографии героев**, несмотря на то, что культурные традиции разных народов отделены друг от друга не только территориально, но и многовековой, иногда тысячелетней дистанцией.

Переходные обряды жизненного цикла героя якутского эпоса, воинские ритуалы сменяют друг друга с неуклонностью времен года. Предсказуемые, они составляют основные элементы композиции эпоса, являясь для сказителей удобными клише, позволяющими удержать в памяти огромные тексты: *олонхосут* не вспоминает следующую поэтико-музыкальную строфу, а спокойно погружается во все детали очередного крупного сюжетного блока, одновременно принимая решение, в зависимости от состава и настроения аудитории, о полном или сокращенном изложении сюжетных

мотивов, или о расширении повествования за счет введения новых блоков.

Песенные разделы входят обязательным компонентом в контекст символических действий в ритуалы всех народов. Но не каждая культура дает возможность сопоставить музыку поющих разделов в традиционной и эпической обрядности. Так в эпосе южносибирских тюркских народов выявить музыку эпической обрядности не представляется возможным из-за того, что весь эпос поется с начала до конца в одной манере – особым эпическим типом интонирования, называемым *кай* или *хай*. Разнообразная же музыка обрядового фольклора этих народов жила своей жизнью, сохраняя и включая помимо древних песен заклинательно-магического характера разностадиальный развитый мелодизм лирической и танцевальной песенности. Только якутский материал дает возможность проведенного сопоставления ТО и ЭО, в которых именно песенные разделы обнаруживают их глубинную функциональную общность, обусловленную историей становления и развития рассматриваемой этнической культуры.

В многокомпонентной структуре обряда наиважнейшее место занимает пение, звучащее в ритуально-обусловленные моменты в магических целях, судя по принципу их смысловой – вертикальной – направленности. Иррациональное архаическое мышление представляло пение чем-то вроде субстанции, способной связывать разные космические сферы: песни в ритуале были обращены к нуминозным адресатам или являлись их изречениями через посредников-шаманов. В эпосе песенная прямая речь явленных сакральных адресатов появлялась в ситуативности, адекватной обряду.

Коммуникативная функция песен различных персонажей в *олонхо* комментирует суть песенного выражения ритуальных текстов в ТО. И в ЭО и в ТО моделируется общение между миром людей и миром божеств, добрых *иччи* (духов-хозяев) и вредоносных хтонических *абааһы*. Магическая функция песен в *олонхо* выявляется тем, что песни естественно возникают **в создаваемой сказителем обрядовой ситуации, когда и в жизни пели.** В традиционном обряде песни связывают его участников, находящихся в разных мирах, причем адресат невидим, он «отвечает» через посредника-шамана. Пение выполняет магическую функцию коммуникации: только оно способно преодолевать мифические границы, проникать в иные миры, дает возможность быть услышанным и понятым. Как особый сакральный язык пение соединяет «по вертикали» представителей разных миров. Даже если кажется, что отправитель сообщения и адресат поют «по горизонтали», например, роженица песенно просит мужа приготовить все необходимое, или невеста обращается с прощальной песней к оставляемому ею родным при переезде к мужу. Однако следует напомнить, что, по традиционным воззрениям, и роженица и невеста находятся как бы в особом пространстве, преодолеть границы которого способно только пение: к роженице готова спуститься богиня деторождения *Айыһыт*, так что говорить, тем более кричать при родах нельзя в силу существующей опасности спугнуть богиню или обнаружить себя для вредоносных *абааһы*, – поэтому и переходят на особый язык. Невеста же

во время первой свадьбы в своем доме как бы умирает для своих и «возрождается» в доме мужа, поэтому все ее действия в промежуточном состоянии между «своим» и «чужим» мирами символизируют это переходное состояние, при котором она уже не может, как обычно, общаться с родными, отсюда ее прощание не речевое, а поющее. В эпической обрядности земные и явленные мифологические персонажи существуют, казалось бы, в одном пространстве, но продолжают общаться при этом с людьми и между собой по законам традиционной обрядности – в песенной форме. Эпос не просто отражает такие реалии действительности как традиционные обряды, но и дополняет эту знаковую систему доступными средствами.

В вербальной магии якутов центральное место занимает песенное начало – как особый способ коммуникации – в символической передаче сообщений, обращений человека к нуминозным адресатам, которые понимали и сами изъяснялись на этом языке, отличающемся от обычного способа общения людей: обитающие в воображаемых сферах божества и *абааны* только благодаря пению были доступны. Почему песенный язык, сейчас не обладающий, казалось бы, особой таинственностью, имел репутацию сверхъестественного воздействия? Думается, что в основе почтительно-го отношения народа к поющим специалистам: шаманам (мужчинам – *ойуун*, женщинам – *удаган*), благословителям – *алгысчитам*, сказителям – *олонхосутам*, *мэнэрик* – одержимым, поющим от имени духа, певцам – *тойуксутам*, - лежала вера в *иччи* слова, благоволившего к певцам. Под «*тыл иччитэ* - духом-хозяином слова» подразумевалось значение обозначаемого словом понятия (которое аналогично в своей основе платоновской «идее вещи»: первообразу, порождающему модель). Поскольку «всякой идее свойственна собственная материя, в которой она адекватно осуществлена» [7, с.787], то понятие «*иччи* слова» означает веру в осуществленность слов песенных и речитативно-речевых заклинаний, заговоров, благопожеланий, молитв - в призрачной, но все же материальной природе мысли (даже если они будут пропеты-произнесены неслышно для окружающих, очень тихо или про себя). Эта же функция «*тыл иччитэ*» придает свойство эпическим песням быть слышимыми не только сакральными адресатами: так героини *олонхо* спешат на помощь, отовсюду услышав призывы похищаемых красавиц или побежденных богатырей.

В архаической культуре песенным языком владели не все. Особость дара специалистов, чьими устами во время обрядов «отвечали» божества и духи экстатического состояния и вдохновения, когда во время пения сами собой появлялись слова, - все это составляло представление об *алгысчитах* и шаманах как о провидцах, владевших и умело обращавшихся во благо своего племени особыми песенными стилями, «понятными» в разных мирах. Считалось, что импровизируемые слова песни не могут появиться «ниоткуда»: их приписывали сакральным адресатам обряда, которые, «являясь», пользовались голосовым аппаратом избранного посредника. Таким образом, обряд являлся формализованной процедурой коммуникации представителей разных космических сфер: божества и духи, обладающие полным знанием всех событий прошлого, настоящего и будущего, сообщали причины неблагополучия и

на определенных условиях давали искомое или отказывали в просьбах. Такой тип коммуникации был характерен для всех политеистических систем, базировавшихся на равноправных, в целом, отношениях коллективов богов и людей.

Ниже в таблице нами показано, что песенные разделы в ЭО и ТО возникали в сходной обрядовой ситуации в функции средства коммуникации людей / шаманов с сакральными адресатами. По сложившимся представлениям, ТО несет функцию объяснения как в отношении закономерностей происхождения человеческих несчастий, бед, налаживании взаимоотношений людей с сакральным миром, так и в отношении понятий о видимом мире, за которым определенно стоит мир невидимый. Именно в целях полноты изучения песенных разделов *олонхо* мы привлекаем корпус этнографических и мифологических данных об обрядности якутов как необходимый компонент исследования темы «*олонхо* и действительность». Подобная корреляция этнографического материала с массивом синхронных эпических текстов позволяет уточнить роль и место песенных разделов как в эпосе, так и в контексте обрядов.

Среди поющих эпосов народов Сибири и Дальнего Востока якутское *олонхо* характеризуется, с одной стороны, сохранением генетических связей с древними слоями тюркского эпоса, с другой - кристаллизацией самобытных сюжетных и исполнительских особенностей. Как и в других компонентах якутского героического эпоса, в песенной его части, на наш взгляд, отразились неизбежные определенные изменения южносибирского по происхождению эпического ядра, которые накапливались и закреплялись в традиции в процессе продвижения протоякутов-тюрков на север в результате длительных этнокультурных контактов с монголо- и тунгусоязычными племенами, часть которых была ассимилирована.

Фольклористами-филологами многое сделано в выявлении как типологического единства эпического творчества тюркских народов (*олонхо* относят к архаическому типу богатырских поэм), так и в исследовании несовпадений, расхождений и специфических особенностей национальных эпосов (труды В.М. Жирмунского, Е.М. Мелетинского, И.Д. Пухова, Н.В. Емельянова и др.). Этномузыкознание, к сожалению, еще не достигло уровня филологической компаративистики.

Эпос тувинцев, алтайцев, шорцев, хакасов и других южносибирских тюрков (у некоторых сказания исполняются только, например, у тувинцев, у других - в сопровождении струнного щипкового инструмента) поется весь - и прямая речь персонажей, и повествовательная часть - особым типом интонирования, занимающим в контексте традиционных культур важное, порой центральное место в этническом звукоидеале. Особо маркированная звукоподача эпического пения всех южносибирских тюрков носит родственное название *кай* или *хай*. Звук при этом формируется «сжатием средней и нижней части глотки и гортани» [6, с.45]. В родственной фарингализованной (хриплой) манере поют башкирские эпические «протяжные песни» - *узун кай*, узбекские сказители *бахши* сурхандарьинского и кашкадарьинского районов, казахские *жырау* кармакчинской сказительской школы, исполнители таджикского эпоса *гуруглихонь*, декламируют киргизские *манасчи* некоторых районов. Конечно, каждая из

национальных форм этой манеры содержит отличительные признаки, однако трудно отрицать сохранение саяно-алтайского эпического типа интонирования, подчиненного задачам передачи сакрализованного нарратива. Подобная степень типологического единства интонирования эпоса южносибирских тюрков позволяет говорить о нем, как о конкретном историческом (не только поэтическом, но и) музыкальном феномене, составляющем важную часть мирового эпического музыкального фонда.

На музыкальном уровне якутское *олонхо* выпадает из этой единой саяно-алтайской эпической системы, что объясняется ранней изолированностью и потому промежуточным положением якутской культуры между разными стадияльными состояниями тюркской и тунгусской культур. *Олонхо* является, с одной стороны, архаическим типом тюркского эпоса, с другой – типологически более высокой ступенью по сравнению с состоянием тунгусской эпикки. Трудно предположить, что тюркоязычные предки якутов утратили эпический стиль интонирования. В якутском фольклоре сохранился реликт саяно-алтайского типа интонирования – песенная манера *хабарга ырыа*, совсем недавно широко бытовавшая как в северных, так и в центральных районах Якутии. В этой манере исполнялись песенные импровизации. Данный тип хриплого горлового пения с как бы “давящимся” звукоизвлечением чрезвычайно близок эпическому стилю интонирования тюрков Южной Сибири – прародины тюркоязычия. Именно *хабарга ырыа*, на наш взгляд, *может представлять древнетюркский слой в якутском музыкальном фольклоре.*

Из того же, что предки якутов не утратили самого стиля пения, но использовали его как одну из разновидностей мелоформ для создания песенных импровизаций на различные жизненные темы, сделаны следующие выводы. Во-первых, видимо, до отделения предков якутов от саяно-алтайских соседей с родственными языком и культурой *кай/хай* ещё не стал специализированным типом интонирования героического эпоса; иначе столь значимый тип интонирования сакрализованных нарративов не мог бы забыться, и имел бы ту же функцию у якутов. Во-вторых, сам жанр героического эпоса и у якутов, и у южносибирских тюрков окончательно сложился, вероятно, после их разделения; именно поэтому *олонхо* отличается от саяно-алтайского эпоса не только манерой исполнения, но и содержанием. В-третьих, само единство эпического стиля пения южносибирскими тюрками, на взгляд автора, является отражением исторического объединения этих народов различными типами государственности.

Интонирование протоэпических жанров тюркоязычных предков якутов могло быть беспесенным, типа долганских «пеших *олонко*», терминологически и содержательно отличающихся от поющих сказаний – «*олонко* с песнями». Подчеркнем, что единым термином «*олонко*» долганы называют «все крупные эпические прозаические, реже поэтические жанры: собственно *олонко*, сказки, предания и были» [4, с.7]. Беспесенны зейско-алданские эвенкийские традиции просодии *нимнгаканов* [5, с.15], некоторые варианты исполнения национального эпоса калмыков (Хошеутовский улус), бурят (аларцев). У монголов, например, есть термины – *хуурнэх*, обозначаю-

щий манеру «говорения» эпоса, и *хайлах*, обозначающий эпос, поющий в стиле *хай* [9, с.125-126].

Можно предположить невыделенность прото*олонхо* из синкретической нарративной системы, предшествовавшей эпосу, объединявшей мифы, предания о первопредках, сказания, биографии шаманов и др. Так, например, единым термином “*нимнгакан*” у эвенков называются сказка, миф, предание и сказание [5, с.6]. Мало того, термин означает также “камлать, шаманить” [там же]. Г.М.Василевич особо отмечает, что “во время сказа сказитель, как и шаман, иногда покрывал голову платком и, рассказывая, подражал голосам зверей, а также имитировал их движения... Сказ, как и камлание, начинался с вечера и продолжался всю ночь до утра, а нередко и на следующий вечер. Все это происходило при потушенном огне очага (так же как у бурят, южносибирских тюрков - А.Р.), а когда сказитель пел, слушатели иногда подпевали ему, как и шаману на камлании” [там же]. “*Нимнгаканами*” же назывались рассказы эвенкийских шаманов биографий своих предков. “Наиболее древние из таких биографий превратились в мифы” [там же].

Синкретизм *нимнгаканов* является подтверждением предположений ученых о том, что формирование эпоса “происходило за счет выделения определенного комплекса элементов из нерасчлененного первоначально ритуально-мифологического единства и сферы социального опыта, т.е. в его основе уже лежала традиция, обогащенная достаточно сложной семантикой, обладавшая своими структурными особенностями и заключающая в себе глубинные связи” [9, с.165]. Судя же по мифологизированности и этиологическим концовкам якутских *олонхо*: “От них (супружеской богатырской пары) произошли *ураангхай саха* (эпическое самоназвание якутов)”, - один из предшествующих *олонхо* жанров принадлежал к беспесенным преданиям о первопредках-родоначальниках.

Процесс формирования героического эпоса неоднородного по составу якутского этноса, безусловно, не был прямолинейным. Крупномасштабная музыкально-поэтическая композиция *олонхо* разворачивается в чередовании декламационного и песенного интонирования. Структура якутского эпоса обладает определенными параллелями с сольно же исполняемыми бурятскими *улигерами* (напомним, что в этногенезе якутов и бурят участвовали тунгусы), эвенкийскими *нимнгаканами*, сказаниями других тунгусоязычных народов Дальнего Востока, тоже сочетающими чередование речевого и песенного интонирования. Отметим и важное отличие интонирования тюрко-монгольского эпоса от тунгусского, в основе которого разница ритмоинтонационного произнесения стихотворных и прозаических текстов: повествовательная часть тунгусских эпических памятников [5; 2; 12] в отличие от стихотворных тюрко-монгольских прозаична, и интонирование здесь подобно рассказыванию сказки, легенды, предания. Изучение отличий тюрко-монгольского и тунгусского эпосов проводятся филологами в историко-сравнительном, историко-типологическом планах. Что же касается их музыкальной части, на наш взгляд, здесь имеются аргументы, дополняющие выводы о типологическом отличии тюрко-монгольского эпоса от тунгусского. Так песенное интонирование саяно-алтайского эпоса, вследствие вышеот-

меченной особенностью, можно охарактеризовать внутренне единым по вокальному стилю и назвать монотематическим, а стиль пения: *алганыр* (у тувинцев), *кай*, *хай* (у алтайцев, хакасов и других, а также монголов), – назвать общенациональным эпическим для каждого из этносов.

Музыка же тунгусского эпоса принципиально **многотемна** в силу применения в его музыкальной драматургии устойчивых мелодических формул с характерными запевными словами, представляющими собой родовые, семейные, именные – “личные” песни [2, с.7; 5, с.12]. Г.М.Василевич отмечает, что “в некоторых случаях можно установить, что постоянное слово запева (в котором как бы закодирован напев – А.Р.) прежде было именем героя или названием его рода... Так, например, запев “*Орель, орель!*” можно сопоставить с названием рода амгунских эвенков – Орильский, зарегистрированным в документах XVII в. ... постоянные слова запева-припева “*Дэвэдареко*” или “*Кидани*” ... “*Кедакайнен*” ... увязываются с названиями родов Деведарский и Кидарский... По сообщению эвенков, каждый герой имеет свой запев-припев: ... “*Кудэргие*” - запев-припев героя Кодакчона, “*Дэвэдареко*” - запев-припев героини Секак, “*Кемонин*” - запев-припев героини Монгукчон... “*Оле-доле*” - запев-припев матери героини Секак” [5, с.12-13]. “Но запев-припев постоянных врагов таежных охотников (одетых в металлическую броню конных всадников - А.Р.) один и тот же во всех сказаниях - “*Дынгды-дынгды*” [там же, с. 13]. Таким образом оппозиция “свой” - “чужой” наличествует в музыке тунгусского эпоса. А то, что музыкальная сфера положительных (“своих”) героев столь непредсказуемо разнообразна, мы объясняем тем, что этим в музыкальной драматургии тунгусского эпоса отражена определенная степень консолидации этноса, еще не выработавшего общенационального стиля пения: каждый род (и герой) представлен своим мотивом.

В якутском *олонхо* нами выявлено три типа интонирования песенных разделов, которые мы рассматриваем на стилевом уровне, что продиктовано незакрепленностью ладомелодических средств к конкретным жанрам. В каждом из стилей поются самые разнообразные по жанрам песни. Поэтому жанры песен *олонхо* мы вынуждены классифицировать с помощью функционально-поэтического принципа с указанием музыкального стиля, в котором они исполняются.

Центральное место в этническом звукоидеале якутов занимает высокий стиль протяжных песен *дьиэрэтии ырыа*, неотъемлемой частью которого являются специфические фальцетные призвуки *кылыһах*. Этот специфический тип интонирования является «музыкальной визитной карточкой» этноса: во всем мире так поют только якуты. Этот стиль в том виде, в каком он дошел до нас, был совершенен для выражения просьб, молитв, увещаний, воздействий доводами, в целом, – любых обращений к сакральным адресатам в ритуальной практике. Совершенен настолько, что это замедлило развитие собственно музыкального языка якутского фольклора в сравнении, например, с развитым обрядовым фольклором казахов. Так казахскому циклу **разнообразных по мелодике** свадебных песен противостоят исполняемые одним стилем якутские песни аналогичного цикла: прощальная песня невесты, благо-

словление родителей невесты при отъезде свадебного поезда, моления духам-хозяевам очага, родовых священных деревьев, рек, перевалов при переезде новобрачных на родину мужа; благословление родителей жениха при встрече молодоженов.

В олонхо именно этот, подчеркнем, общенациональный песенный стиль маркирует «своих» – **всех положительных** персонажей олонхо, прямо отражая стиль пения медиаторов-посредников между людьми и божествами в традиционных ритуалах – белых шаманов. Так поется прямая речь не только представителей племени Среднего мира – айы аймага (эпическое самоназвание якутов): героя, его невесты, их родственников, - но и добрых божеств айы из Верхнего мира, а также покровительствующих людям духов – хозяев из Среднего мира - тоже айы (обозначим этот стиль буквой А). Враги племени айы никогда (!) не поют в стиле дьирэтии ырыа. Поэтому тип интонирования А можно назвать стилем персонажей айы из эпических Среднего и Верхнего миров. Образное объединение вариантных модификаций этого интонационного стереотипа основано, очевидно, на магической репутации данного стиля. Материалы обрядового фольклора дают основание считать, что, по воззренческим представлениям, пение в данном стиле являлось особым языком, понятным божествам и духам-хозяевам айы. Судя по типичным заповедным словам: “Кёр бу!” (Посмотри!), “Дьэ-буо!” (“Ну вот!”) и др., – именно в данной манере пели заклинания, песни-договоры белые шаманы.

Являясь первой частью оппозиции “свой” – “чужой”, сфера А отразила качественно новый, по сравнению с тунгусским, **общеплеменной** уровень объединения этноса. В процессе сложения уже собственно якутской музыкальной культуры полижанровая мелодформа дьирэтии ырыа заместила многообразие мелодических формул **личных** и **родовых** песен из аналогичной сферы эпоса предшествующего типа.

Стилевые же истоки песен **мужских** персонажей Нижнего мира: богатырей абааһы, духов-хозяев огненных морей, горных перевалов, полей битв, – поющих особым низким, грубым голосом, автор видит в сказительской имитации стиля пения черных шаманов кутуруу. В камлании данным песенным стилем “изъяснялись” через посредника-шамана его прирученные духи-помощники – тоже абааһы. Поскольку данный стиль пения не имел специального музыковедческого наименования, автор назвала его эпическим стилем абааһы или сказительской **имитацией кутуруу** (обозначим его ниже буквой В) [10].

Если вышеназванные песенные стили А и В полижанровы, то принципиально отличающиеся друг от друга музыкальные характеристики **комических** персонажей олонхо: девки-абааһы (сестры, матери богатыря Нижнего мира), раба-табунщика Сорук Боллура, рабыни-скотницы Симэхсин Эмээхсин, – творятся сказителями в стиле дэгэрэн ырыа, в котором нетрудно заметить собственно песенную формульность. Выразительная контрастность песен этих, в основном, эпизодических персонажей (не являющихся айы!) в противопоставлении “свой” – “чужой” дополняет предыдущую основную оппозицию А - В контрастом сфер А - С (где С - буквенное обозначение дэгэрэн ырыа).

Подчеркнем глобальность противостояния в традиционной культуре музыки обрядов, направленных на сакральных адресатов Верхнего (А) и Нижнего мира (В). Носители культуры не вольны произвольно изменять в ТО стили-знаки, установленные традицией. Репрезентанты музыкальной картины мира стили А и В не существуют сами по себе, они – части целостной и взаимосвязанной системы шаманистической культуры. В музыкальной системе каждого сибирского этноса (а возможно, и шире – архаических периодов истории музыкальной культуры всех народов мира) можно обнаружить функционально подобные песенные стили. Какими бы ни были эти мелодические образования, их своеобразие и многообразие связано с конвенциональной природой: этнический субъективизм исторически закрепил каждый из стилей пения в качестве коммуникационного средства связи с определенными космическими сферами. Как художественное целое эпос предстает в виде более сложной системы, соединяющей разъединенные в действительности циклы обрядов, проводимых белыми и черными шаманами. Напомним, что *олонхосут* соединяет при исполнении эпоса несоединимые стили А и В. Между тем белые шаманы никогда не пели в стиле В, т.е. не вводили в себя духов *абааһы*, так же как и черные шаманы не имели права взывать к божествам *айыы* во время праздника летнего солнцестояния – *ысыаха* и свадеб. Не обладавшие в жизни сакральным могуществом сказители сотворили принципиально светский жанр – гимн во славу первочеловека – эпос с уже не страшными, а до смешного уродливыми и похотливыми *абааһы*, с великими, но порой бездействующими божествами *айыы*. Собрав по крупницам прекрасное в обрядовой поэтике и музыке, *олонхосуты* создали уникальную эпическую музыкальную систему, количеству и разнообразию песен которой не было равных в действительности.

Появление песенных разделов в ходе эпического повествования настолько органично, что кажется, будто сама драматургия *олонхо*: **декламационное** интонирование (обозначаемого буквой D) повествовательной части от имени сказителя и **песенные** высказывания от первого лица персонажей, – породила подобное распределение художественных средств. Между тем, описание действия и прямая речь героев составляют, как отмечалось выше, или целиком поющуюся структуру эпоса тюрков Саяно-Алтая или целиком беспесенную архаическую традицию исполнения эпоса долган, некоторых групп эвенков и бурят. Функции песенных разделов якутских *олонхо* неоднозначны: с одной стороны они являются **портретными** характеристиками – постоянными лейтмотивами и обладают индивидуальными особенностями; с другой стороны, сам контекст сюжетов сказаний коррелирует жанровые значения **ситуативных** песенных разделов. Автором выделены устойчивые сюжетные мотивы, в которых **обязательно** появляются песенные разделы (заметим, что не всякая прямая речь поется в *олонхо*!). Это показано в Таблице соотношения исполняемых песенно частей текста *олонхо* и обрядов.

Поющиеся разделы в олонхо	Формы жанрово-интонационного выражения в обрядовом фольклоре
<i>1. Испрошение детей бездетными супругами</i>	
1. Песенное обращение бездетных стариков к Верховному божеству <i>Юрюнг Айы Тойону</i> с мольбой о даровании ребенка (будущего героя эпоса). Стиль пения – А.	1. Песенное обращение бездетной женщины к богине плодородия <i>Айыыһыт</i> . Этот обряд мог совершаться при посредничестве шамана. Стиль пения – А.
<i>2. Проводы Айыыһыт</i>	
2. Благодарственное обращение (А) матери (иногда отца) будущего богатыря к <i>Айыыһыт</i> после благополучного рождения героя.	2.1. Песню (А) в обряде проводов <i>Айыыһыт</i> поет пожилая женщина с просьбой и дальше не обходить эту семью.
<i>3. Наречение именем</i>	
3.1. Песенное обращение (А) одинокого героя к духу-хозяйке земли, обитающей в священном дереве, с просьбой сообщить о его происхождении, имени, предназначении. 3.2. Ответ духа-хозяйки земли, нарекающей имя герою (А).	3.1.1. Речевое (Р) обращение родителей к обладающему даром красноречия человеку с просьбой благословения ребенка. 3.1.2. С просьбой к священным деревьям обращались (А/Р) в разных жизненных ситуациях. 3.2.1. <i>Алгысы</i> при наречении именем ребенка до сих пор звучат на семейных пирушках (А). 3.2.2. Пожилые люди ложились рядом с колыбелью, притворялись спящими, затем «проснувшись», пели-повествовали в заклинательных песнях о счастливом будущем ребенка, якобы увиденном во сне (А).
<i>4. Указание предназначенной невесты</i>	
4. Обращение героя к духу-хозяйке земли или к своим родителям с просьбой указать предназначенную невесту (А). Их ответы (А).	4.1. Матримониальные желания обычно выражались иносказательными текстами в речевой (Р) форме. 4.2. Сообщение родителей юноши о рекомендуемой ими невесте (Р)
<i>5. Жертвоприношение духам-хозяевам дома, горных перевалов, морей и т.п.</i>	
5.1. Песенные обращения (А) героев к духам-хозяевам огня, юрты, коновязи перед походом 5.2. Почтительное обращение героя с жертвоприношением конских волосков к духам-хозяевам горных перевалов, полей битв, Огненного моря (А).	5.1. Аналогичны бытовые обращения к тем же адресатам с просьбой о защите семьи в отсутствие просящего (А). 5.2. В быту традиционны обращения с аналогичным жертвоприношением и просьбой о покровительстве в пути (А): к духам-хозяевам рек (перед переправой), горного перевала (при удачном достижении его)

<i>6. Воинские ритуалы</i>	
<p>6.1. Призывание героями <i>айыы</i> дочери божества войны <i>Илбис Кыыһа</i> (А). Благодарное жертвоприношение <i>Илбис Кыыһа</i> после победы (А).</p> <p>6.2. Боевая песня – вызов на поединок с изложением причины вызова, выражением презрения к врагу и самовосхвалением: богатырей <i>айыы</i> – в стиле А, <i>абааһы</i> – в стиле В.</p> <p>6.3. Песенный совет боевого коня в критической ситуации</p> <p>6.4. Предсмертные песни богатырей <i>айыы</i> и <i>абааһы</i> (А/В)</p>	<p>6.1. Существовали определенные ритуалы как перед боем, так и после победы.</p> <p>6.2. Данный обряд реконструировать не представляется возможным. Тем не менее у тувинцев и монголов по сей день существует обычай – перед началом борцовского поединка секунданты поют, восхваляя своего борца и принижая достоинства соперников.</p> <p>6.3. Реликт тотемической веры в животного предка-оборотня, владеющего человеческой речью.</p> <p>6.4. Предсмертные песни-плачи людей – <i>сууланьы ырыа</i> (А).</p>
<i>7. Свадьба</i>	
<p>7.1. Представительные песни женихов <i>айыы</i>, в которых они сообщают имя, место происхождения, кто их родители (А).</p> <p>7.2. Именные песни-представления <i>абааһы</i> (В).</p> <p>7.3. Плач девушки <i>айыы</i>, к которой сватается <i>абааһы</i>: прощание со Средним миром, просьба о защите (А).</p> <p>7.4. <i>Алгыс</i> родителей молодоженов</p>	<p>7.1. Традиция «личных» песен присуща фольклору соседей – юкагиров, чукчей, эвенов. Судя по устойчивым формулам песен эпических героев, якутам этот жанр был известен</p> <p>7.2. Этот жанр ярко представлен в песенных «явлениях» духов-помощников черных шаманов во время камлания.</p> <p>7.3. Свадебные песни невест, прощающихся с родными местами, которых они больше не увидят (А).</p> <p>7.4. Подобное явление в быту представляет собой полную музыкально-поэтическую аналогию.</p>
<i>8. Исполнение песен вестников</i>	
<p>8.1. Песни парня-вестника <i>Сорук Боллура</i> (С).</p> <p>8.2. Сообщения заикающейся рабыни-скотницы <i>Симэхсин Эмээхсин</i> (С).</p> <p>8.3. Песни небесных вестников (А).</p>	<p>8.1. Фольклорный прототип – балагурные скороговорки <i>чабыргах</i> (С)</p> <p>8.2. В шаманском арсенале есть комический персонаж – заикающийся дух-помощник <i>Кээлээни</i> (С).</p> <p>8.3. В шаманском обряде «ответы» божеств <i>айыы</i> звучали из уст белых шаманов (А).</p>

Таким образом, та или иная сюжетная ситуация в якутском эпосе определена при помощи бытовых поведенческих стереотипов: песни вводятся в текст мотивированно – в форме определенных обрядовых действий героев. Подчеркнем, что при введении в эпос обрядовых жанров с доминирующей практической функцией происходит трансформация, переинтонирование их в эпические песни с доминирующей эстетической функцией. Песни *олонхо*, благодаря исполнительскому перевоплощению сказителя, являют alter ego персонажа, тогда как в обиходных *алгысе* или заклинании личность «лирического героя» слита с авторской. Поэтому можно сказать, что благодаря мощной художественной силе национального эпоса мы видим процесс профессиональной интеграции традиционных жанров фольклора. Фактически перед нами интонационно-стилевое дублирование обрядового фольклора в творчестве профессионалов устной традиции – *олонхосутов*.

Дальнейшее развитие идеи, заложенной в таблице, потребовало применение метода структурного анализа текстов 87 *олонхо* и всех *нимнгаканов*, опубликованных Г.М.Василевич, что привело к выявлению фонда сюжетных мотивов якутского и эвенкийского эпосов и их рассмотрению в этнографическом контексте [11].

Выявлено, что такого разнообразия эпических обрядов как в *олонхо* нет в эвенкийском эпосе, что свидетельствует о до- или, точнее, о **раннешаманистическом** состоянии культуры этноса: песни-обращения друг к другу персонажей («по горизонтали») в *нимнгакане* вводятся как отражение, в основном, не обрядовых, а этикетных норм поведения. Да и сама картина мира таежных охотников отличается от шаманистической якутской. Так, Вселенную составляют не мифологические небесный, земной и подземный миры, как в *олонхо*, а сосуществующие три земли: верхняя – это высокогорье, средняя – лесные склоны гор, нижняя – речные долины [5, с.14, 351]. Интересно, что в Верхнем мире *нимнгаканов* представителей пантеона нет вообще! Если живущая на востоке невеста всегда называется дочерью Солнца, то отец её изображается обычным стариком без каких-либо солярных признаков.

О постепенной антропоморфизации обитателей Верхнего мира свидетельствует орнитоантропоморфность и умение оборотничества как их самих, так и гостей со Средней земли: участники праздника **птицами слетаются**, садятся на деревья, растущие на месте игрищ в Верхнем мире, **становятся людьми**, состязаются в песнях, плясках, борьбе, беге, прыжках [5, с.243, 205]. Присущее охотникам эмпирическое освоение действительности сказалось в том, что в эвенкийском эпосе, отражающем определенное состояние мифологии, нет пока сакральных обитателей небесного и хтонического миров, рождение представлений о которых связано с величием анимистических идей одушевления (окультуривания, «приручения») природных явлений. Отсутствуют пока и антропоморфные духи-хозяева (типа якутской духа-хозяйки земли – основной покровительницы героя *олонхо*), несмотря на их наличие в традиционных представлениях (например, старухи-хранительницы огня/очага). Подчеркнем, что и враги в *нимнгаканах* – не фантастические обитатели хтонического мира, как в *олонхо*, а вполне реальные конные всадники, одетые в железные доспехи [5, с.341,

348], в чем отразилась вражда с соседями – коневодами и металлургами. В целом же, не без влияния соседей реалистическая картина мира эвенкийских охотников постепенно мифологизируется: к врагам начинает применяться термин «*авахи*» (от якутского «*абааһы*»), развивается и представление о хтоничности вражеского мира.

При сопоставлении эвенкийского *нимнгакана*, якутского *олонхо* и эпоса тюрков Южной Сибири выявлены этапы становления, расцвета и угасания эпической обрядности, определенно отражающей состояние традиционной обрядности шаманизма в обществах: родовом, родоплеменном, ранней государственности. **Эпической обрядности вообще нет в беспесенных эпосах**; в архаическом пласте эвенкийского эпоса становление системы эпической обрядности только намечается, зато позже развивается в творчестве двуязычного Н.Г.Трофимова (1915-1971) – выдающегося эвенкийского сказителя *нимнгаканов* и *олонхо* [11, с.316-335]. Расцвет эпической обрядности в якутском *олонхо*, наиболее полно отразившем обряды и картину мира шаманизма, не получает продолжения в эпосе южносибирских народов. При эволюции эпоса как жанра, отражающего действительность, эпическая обрядность как бы исчерпывает свою внутреннюю энергию. Когда уходят из жизни традиционные обряды, сменяясь новыми обычаями, праздниками, тогда и эпическая обрядность постепенно утрачивает «квант» художественности и перетекает в реалистические описания и размышления по поводу тех жизненных вех, ранее маркируемых традиционными обрядами.

Необходимым условием построения исторической поэтики является анализ эволюции слагаемых эпоса, в том числе и ЭО. Мировой эпос дает полную картину движения художественных форм и структур, их эволюции, смены. Можно от этнических музыкальных моделей белого и черного шаманизма сибирских народов типа якутских стилей А и В «перекинуть мостики» через века для сравнительного изучения музыкальной культуры древнего мира с похожими глобальными системами мироздания. В качестве примера: богам Олимпа Древней Греции посвящались оды, исполняемые в т. наз. аполлоническом стиле. Эта ветвь жреческой музыки, направлявшая слова различных поющих молений в Верхний мир языческого пантеона, функционально подобна полижанровому якутскому архаическому стилю А. Аполлоническому стилю пения противостояло искусство, обслуживавшее культ Диониса: струнным лире, кифаре противостояли тимпаны, кимвалы, бубны; одам – пьяные песни. Ключ камланий черного шамана – затуманенное сознание – лежал в основе обрядов, посвященных богу виноделия. Само противостояние культов и не смешиваемых двух музыкальных стилей было принципиальным, и поэтому оппозицию аполлонического и дионисийского стилей античности, типичную для любой языческой культуры, можно уподобить противостоянию якутских стилей А и В. Тогда Орфея можно назвать последним шаманом, посетившим Нижний мир: после него вход туда смертным был закрыт. Причем, с якутской точки зрения Орфей был как бы белым шаманом, так как пел он аполлонические гимны и оды. Само по себе путешествие в Нижний мир певца, несомненно, является реликтом черного шаманизма, изжитого жреческим политеизмом античности. О давности его утраты свидетельствуют и нарушения некогда, не-

сомненно, существовавшей музыкальной логики, согласно которой богам Нижнего мира адресовалась особая музыка. Таким образом, после посещения Нижнего мира белым шаманом Орфеем запрет входа туда можно, в целом, трактовать как завершение в культуре античности периода шаманизма: «посещения» иных миров заменили реальные странствия с географическими открытиями.

Мировой эпос – это не сумма, а система национальных эпосов. На основе такой универсальной, на наш взгляд, дефиниции как эпическая обрядность можно воссоздать эволюционную спираль развития каждого из эпических обрядов – цепочку, в которой найдется место самобытности каждого национального эпоса, обретающего тем самым свое место в мировой эпической системе. Тогда сибирский эпос, сохранивший архаические варианты универсальных эпических сюжетных мотивов, при всей нынешней периферийности в истории изучения мирового эпоса займет в ней подобающее место. Исследование совпадений основных эпических сюжетных мотивов эпосов народов Сибири и Дальнего Востока с известными всему миру классическими образцами античности позволит ввести архаические эпические памятники не только в историю мирового эпоса, но и на ее авансцену. Трудности задачи заключаются в двух особенностях: современные отечественные и зарубежные компаративисты не владеют знаниями народной жизни, отраженной в архаическом сибирском эпосе, а местным исследователям не хватает знаний сравнительных методов, всестороннего усвоения опыта классического эпосоведения.

Классическим эпосом принято называть древнегреческий эпос. Будучи записанными, гомеровские произведения реально сыграли огромную роль в становлении и развитии эпосоведения, став своего рода эпическими образцами. Однако с открытием живых традиций сибирской эпикой оказалось, что древность сюжетных мотивов гомеровского эпоса относительна: античный эпос отразил далеко не архаичную цивилизацию городов-государств с развитой внешнеполитической деятельностью. Поэтому эпосы древнейших цивилизаций – от «Гильгамеша» до «Одиссеи» – отличались сюжетными мотивами в целом, и состоянием эпической обрядности в частности, от таких подлинно архаических эпосов, как *олонхо* и *нимнган*. **Классический эпос для сибириеведения интересен как конец процесса развития устных традиций эпоса, перехода его к литературе.** Вопрос истоков, исходных рубежей развития эпоса, всегда интересовавший ученых, перемещается в Сибирь, где до недавнего времени сохранялись живые эпические традиции. Чтобы раскрыть этапы возникновения, развития и исчезновения различных сюжетных мотивов и ЭО, надо проследить из конца в конец их путь в мировом эпосе, начиная с архаических памятников народов Сибири и Дальнего Востока. Можно и нужно проследить звенья цепи многовекового развития эпоса на особенностях ЭО, ее эволюции в национальных эпосах, исторически обусловленной причинами меняющейся жизни, воззрений.

Гомеровский эпос, как справедливо считают некоторые исследователи, не годится «для последовательного проведения генетического принципа» [3, с.134]. Гомер – это не начало греческой эпической традиции, а ее конец. Каким был до-гомеровский эпос,

мы никогда не узнаем. Герой гомеровских эпосов – не родоначальник эллинов; в основе повествования – не история его женитьбы: как заместитель жениха он добывает невесту – Медею для своего хозяина; канва приключенческого путешествия – вот остаток эпического путешествия по разным мирам. К реликтам мифологического эпоса восходят загадочные сюжеты древнегреческих трагедий: к инцесту – история Эдипа, к неадекватному поведению жены из другого мира – Медеи и т.п.

При корневой общности сюжетных мотивов мирового эпоса обнаруживается, что в каждом национальном эпосе почти нет такого, о чем не было бы сказано в других эпосах (например, сюжетный мотив рождения героя *олонхо* от лошади кажется уникальным, но и ему находят перекликающиеся мотивы в южнославянском эпосе, древнеиндийской, древнегреческой мифологиях [11, с.100-103, 357-377]). С открытием действительной эпической архаики встает вопрос исторически-ретроспективной переоценки понимания вклада каждого национального эпоса в культурно-генетическую историю мирового эпоса. При сравнительном методе отдельных сюжетных мотивов из архаических и классических эпосов выстраивается цепочка предшествующих и последующих звеньев каждого эволюционирующего сюжетного мотива, ЭО, отражающих стадиально разные их состояния. Из длительной истории мирового эпоса более изучен поздний – письменный период, теперь же предстоит проследить эволюционный путь сюжетных мотивов, ЭО от конца к началу – в архаических эпосах Сибири и Дальнего Востока.

На взгляд современного читателя, ЭО не отличается от ТО: трудно уловима смена действующих лиц мифологических персонажей, ставших эпическими, а также сама трансформация ТО в ЭО, – поэтому воображаемый эпический обряд может казаться сказочным. Наверно, поэтому тюрко-монгольский эпос именуется «богатырской поэмой» в общей классификации мирового эпоса. В своих работах мы стремились доказать своеобразный «реализм» ЭО в отражении пронизанного шаманизмом быта носителей культуры при создании основных событий эпической биографии первопродка этноса. Сюжетные мотивы «рождения от матери-лошади», «похищение детей *айыы* и воспитание их женщинами *абайы*», «воспитание уроды под курганом / в навозе» и др. только кажутся фантастически-сказочными. Мы показали их в сопоставлении с этнографическими материалами, показав воззренческий подтекст традиционных обрядов [11, с.68-269]. Эпос не просто отражает такие реалии действительности, как традиционные обряды, но и дополняет эту знаковую систему доступными средствами.

Понимая, что термин «богатырская поэма» сложился исторически, что его введение требовало определенный период эпосоведения, все-таки следует признать в нем отрицание корневого единства эпического творчества всех народов. Конечно, пересмотр эпосоведческой терминологии не может решиться декларативно. Необходимо, опираясь на весь предшествующий опыт, рассмотреть каждый сюжетный мотив, в том числе и комплекс эпической обрядности, в исторической ретроспективе, начиная с их архаических сибирских версий. И окажется, что древнегреческий эпос при всей

неоспоримой древности стадияльно является менее архаичным, чем эпос охотников и скотоводов Сибири. Тогда термин «классический эпос» в применении к эпосу Древней Греции, находившегося уже на грани разложения жанра, не будет в полной мере отождествляться с понятием архаичности, а останется смысл «образцовости» высокохудожественного материала, на котором некогда утвердились культурно-литературные критерии, создалась литература Запада.

Предлагаемый метод рассмотрения эволюции крупных сюжетных блоков, названных нами эпической обрядностью, составляющих схему любой богатырской биографии, изменит шкалу эпических древностей, позволит по-новому выстроить ряды слагаемых исторической поэтики, в решении проблем которой так важно находить все новые точки опоры.

Практически к ЭО относится высказывание С.С. Аверинцева: «Жанровые правила на этом этапе – непосредственное продолжение правил бытового приличия или сакрального ритуала... По мере усложнения и утончения словесной культуры возникали и такие жанры, в которых ритуально-бытовой характер не имел густоты и вещественности... но выступал относительно разреженным и развеществленным: таков эпос от «Гильгамеша» до «Илиады» и «Одиссеи» [1, с.108-109]. Действительно, отраженный в названных эпосах уровень ритуализованности жизни древних цивилизаций – с системой городов, государственной религией, – был иным, чем традиционная обрядность, отраженная в олонхо.

Масштабное осуществление исследования ЭО возможно в рамках региональных программ, предусматривающих изучение национальных эпосов как в синхронном измерении (выявление структуры, особенностей ЭО местных эпосов), так и в диахронном (определение места своих ЭО в контексте исторической поэтики). Результаты исследования позволят создать историю художественного освоения мира на примерах каждого конкретного вида эпической обрядности.

Литература

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика: Истоки и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 206-266.
2. Василевич Г.М. Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. М.-Л., 1936.
3. Горский И.К. Историческая поэтика в ее соотношении с другими литературоведческими дисциплинами. // Историческая поэтика: Истоки и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 128-152.
4. Ефремов П.Е. Долганское олонхо. Якутск, 1984.
5. Исторический фольклор эвенков: Сказания и предания (Запись текстов, перевод и комментарии Г.М. Василевич). М.-Л.: Наука, 1966. 399с.
6. Кондратьева Н.М. Тембровая организация в южноалтайском эпосе. // Проблемы изучения музыки эпоса: Тезисы докладов и сообщений научно-практической конференции (19-23 апреля 1988 г.). Клайпеда, 1988. С. 45-46.

7. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
8. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов: Устные и литературные традиции. М.: Наука, Глав. ред. вост. лит-ры, 1984. 400 с.
9. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. / Отв. ред. Ю.И. Юдин. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. 224 с.
10. Решетникова А.П. Музыка якутских олонхо // Кыыс Дэбийэйэ: Якутский героический эпос. / Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Сибирская издательская фирма ВО Наука, 1993. С.26-69.
11. Решетникова А.П. Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте. Якутск: Бичик, 2005. 408 с.
12. Фольклор эвенков Якутии. / Сост. А.В. Романова и А.Н. Мыреева. Под ред. Г.М.Василевич. Л.: Наука, 1971. 330с.

© Этнографическое обозрение Online. Январь 2007
(<http://journal.iea.ras.ru/online>)