

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая

На правах рукописи

Решетникова Аиза Петровна

**ФОНД СЮЖЕТНЫХ МОТИВОВ
И МУЗЫКА ОЛОНХО
В ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Специальность - 07.00.07 -
этнография, этнология и антропология

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации (в виде монографии)
на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Москва 2007

Работа выполнена в Центре междисциплинарных исследований
Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая
Российской Академии наук

Научный руководитель	доктор исторических наук, кандидат филологических наук, доцент В.И. Харитонова
Официальные оппоненты	член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор В.М. Гацак, кандидат исторических наук Е.П. Батянова
Ведущая организация	кафедра всеобщей истории и этнографии исторического факультета Якутского государственного университета им. М.К. Аммосова

Защита состоится 24 апреля 2007 г. в 14.30 часов
на заседании Диссертационного совета К 002 117 01
Института этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН
по адресу: 119991, Ленинский проспект, д.32-А, корп. В.

С диссертацией (в виде монографии) можно ознакомиться
в библиотеке Института этнологии и антропологии РАН

Автореферат разослан «___» марта 2007 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат исторических наук

О.Б. Наумова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

К защите представлено диссертационное исследование в виде монографии «Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте» (Якутск, 2005, 408 с.; общим объемом 29,84 а.л.).

Актуальность изучения традиционного культурного наследия любого народа вполне очевидна и неоспорима. В данной работе внимание автора сосредоточено на важнейшей составляющей культурного наследия якутов (тюрки), а также эвенков (тунгусо-мань-чжуры) – эпосах *олонхо* и *нимнган* и историко-этнографическом контексте эпического наследия, а также – в силу синкретизма материала – на его фольклорно-музыковедческих характеристиках. Исследование такого рода исключительно своевременно в силу того, что два последних десятилетия – период национально-культурного возрождения народов России – отличаются повышенным интересом к восстановлению народных традиций, фольклорно-этнографических в том числе. Народ *саха* (якуты) не просто интересуется своим прошлым, но уже проделал большую работу по актуализации и внедрению знаний и практик прошлого в современный быт и культуру.

Сохранение и возрождение этнокультурных традиций невозможно без опоры на серьезные научные разработки, современный методологический уровень которых позволяет многое уточнить в уже исследованном ранее и рассмотреть с позиции нового знания то, что еще не анализировалось отечественными и зарубежными учеными.

Занимающий особое место в ряду сохраненных живых фольклорных традиций героический эпос *олонхо* в 2005 г. был провозглашен ЮНЕСКО шедевром устного нематериального наследия человечества. Подобное международное признание якутского героического эпоса стало возможно благодаря усилиям поколений не только исполнителей *олонхо* – *олонхосутов*, но и ученых, собиравших, исследовавших, публиковавших эпические памятники. Выход якутского эпоса на мировую арену ставит перед исследователями задачу изучения феномена *олонхо* в контексте эпического творчества народов мира с помощью современных методов разных научных дисциплин.

Степень изученности темы. Изучение исторической реальности через этнографический контекст и фольклорное, в первую очередь, эпическое наследие – одно из важнейших направлений в отечественной историко-этнографической науке. Оно осложнено тем, что в силу синкретичности предмета работа должна вестись на стыке различных наук: искусствоведения, музыковедения, фольклористики, филоло-

гии, истории, этнографии. В пределах каждой из привлеченных наук есть множество трудов, связанных с той или иной проблемой, которая была затронута в монографии. Не вдаваясь в подробности историографии, отмечу только наиболее значимые работы, которые послужили основой для построения авторской концепции.

Важнейшими составляющими научного анализа при комплексном подходе исследования стали: музыковедческий, фольклористический, филологический (литературоведческий и лингвистический), историко-этнографический аспекты. Были использованы труды как зарубежных (Э.Б. Тайлора, Д.Дж. Фрэзера, К. Леви-Стросса, М. Эли-аде), так и, в первую очередь, отечественных исследователей.

При изучении музыковедческой стороны эпоса якутов (тюрки), а также эвенков (тунгусо-маньчжуры), южно-сибирских тюрков автор опиралась на труды Ф.Г. Корнилова, М.Н. Жиркова, В.М. Беляева, С.А. Кондратьева, Г.А. Григоряна, Э.Е. Алексеева, Ю.И. Шейкина, А.М. Айзенштадта, Н.М. Кондратьевой, З. Кыргыз.

Этнографические материалы по обрядам жизненного цикла, праздникам, воинским ритуалам, одежде *саха* и их осмысление почерпнуты как из дореволюционных работ политических ссыльных (И.А. Худякова, В.Л. Серошевского, С.В. Ястремского и др.), так и из трудов ученых XX в., в том числе наших современников – А.Е. Кулаковского, П.А. Ойунского, А.И. Гоголева, П.А. Слепцова, Р.И. Бравиной, Е.Н. Романовой, Ф.Ф. Васильева, Р.С. Гаврильевой; по шаманской обрядности – из сочинений В.Ф. Трошанского, Г.В. Ксенофонтова, Н.А. Алексеева, А.А. Попова, сборника «Ойуун» (на якут. яз., 1993). В работе над эвенкийскими материалами автор опиралась на труды выдающихся тунгусоведов XX столетия – Г.М. Василевич, Д.К. Зеленина, А.Ф. Анисимова, А.М. Золотарева, а также их последователей из представителей эвенкийской интеллигенции: А.Н. Мыреевой, Г.И. Варламовой и др. По вопросам ранней истории якутов, начиная с языковеда О. Бётлингга, высказывались многие ученые, например: Г.В. Ксенофонтов, А.П. Окладников, А.И. Гоголев. При сравнении якутских материалов с сибирскими привлекались труды ведущих отечественных монголоведов (Т.М. Михайлова, Н.Л. Жуковской и др.); 3-томный коллективный труд «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири».

Работа с эпосом и обрядами/обрядовым фольклором в фольклористическом и литературоведческом аспектах потребовала обращения к соответствующим теоретическим трудам, позволяющим выявить и использовать существующие методики анализа, например, к работам

Г.А. Левинтона, А.К. Байбурина, В.И. Харитоновой. В частности, особенности изучения обрядового контекста в его соотношении с шаманским фольклором прекрасно рассмотрены в книге Е.С. Новик «Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур» (М., 1984), где данные из опубликованных трудов сибирских религиоведов XIX - XX вв. проанализированы с помощью метода структурно-семиотического анализа и теории коммуникации.

Исследования отечественных эпосоведов в прошлом и настоящем – труды А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, В.М. Жирмунского, В.Н. Путилова, В.М. Гацака, Д.А. Функа, С.Ю. Неклюдова, С.С. Суразакова, П.Е. Ефремова, З.С. Казагачевой, а также олонховедов Г.У. Эргиса, И.В. Пухова, Н.В. Емельянова, В.В. Илларионова, С.Д. Мухоплевой – дают представление не только об особенностях песенного эпического наследия различных народов, но и позволяют многое уяснить в вопросе соотношения эпоса как художественного воплощения действительности с самой исторической реальностью и этнографической конкретикой. Последнее особенно полно проанализировано в трудах историков, рассматривавших эпос как материал для исторических реконструкций (Р.С. Липец, В.В. Трепавлова, Н.А. Криничной, Г.И. Варламовой).

Для разработки темы черного и белого шаманства в соотношении с эпической традицией автору были очень полезны труды российских этнологов, особенно В.Ф. Трошанского, Г.В. Ксенофонтова, Н.А. Алексеева, А.А. Попова, А.И. Гоголева, а также шамановедов Е.Д. Прокофьевой, В.Н. Басилова, В.И. Харитоновой, Д.С. Дугарова, Г.Р. Галдановой и других исследователей. Важнейшим источником по проблемам тотемизма и зоолатрических культов оказались работы С.А. Токарева, З.П. Соколовой, С.В. Березницкого, Е.В. Шаньшиной, Е.А. Костюхина и других авторов.

Оценить вклад национальной эпикой в мировой эпос – сложная и увлекательная задача, постепенное решение которой могло бы привести к прояснению генезиса как универсальных эпических сюжетных мотивов, так и загадок образования самого феномена песенного эпоса как монументального вида фольклора.

Предмет и объект исследования. Важнейшими лакунами в исследовании традиционной культуры тюркоязычных якутов были малоизученность темы «олонхо и историческая действительность» (особенности отражения в эпосе историко-этнографических реалий), а также сравнительного изучения *олонхо* в контексте эпико-мифо-логического наследия соседних тунгусоязычных эвенков и родственных

по языку и культуре тюрков Южной Сибири. Именно это стало предметом анализа, предпринятого в работе. Основным объектом исследования явился уникальный эпический пласт культурного наследия якутов – *олонхо*. Для сравнения были привлечены героический эпос эвенков – *нимнган*, а также мифы о животных-первопредках: медведе (тунгусов и палеоазиатов Дальнего Востока), коне (тюрко-монголов), лебеде (бурят, казахов).

Поиск конкретики, на основе которой формировались некогда эпические мотивы, воплощаясь в итоге в объемных сюжетах, является сложнейшей работой. Во многом этот процесс представляет собой реконструкцию исторической действительности на основе обращения к широчайшему кругу источников. Поскольку объект исследования синкретичен – соединяет, как минимум, слово, музыку и даже ритуальный контекст, то автору пришлось вести работу в различных направлениях, что отразилось на методах исследования и методологии в целом.

Цель и задачи работы. Исследование фольклорно-этнографических и музыковедческих материалов осуществлено с целью выявления историко-этнографического контекста бытования эпоса и тех исторических и этнографических реалий, которые отразились в нем, трансформируясь в процессе сложения и эволюции эпического наследия в соответствии с его художественными задачами.

Для всестороннего раскрытия комплексной темы «эпическое наследие и историческая действительность» предварительно была осуществлена большая работа по структурному анализу самого якутского эпоса, за отсутствием такового в олонховедении. Необходимо было обеспечить общеметодологическим основанием сопоставление структурной синтагматики традиционной обрядности с соответствующими сюжетными блоками эпоса. С учетом выражения содержания и подтекста сюжетов *олонхо* в разных кодовых системах: вербальной, музыкальной, акциональной, реальной (предметной) и т. д. – были поставлены следующие трудоемкие задачи:

- проделать структурный анализ текстов олонхо;
- сгруппировать коллекции вариантных версий отдельных сюжетных мотивов;
- в этих блоках выявить инварианты и проследить внутри них диахронные напластования;
- осуществить сравнительно-сопоставительный анализ *олонхо* с эвенкийским эпосом *нимнган*, предварительно выявив в последнем основной фонд сюжетных мотивов;

- выявить в эпическом наследии художественно трансформированные этнографические детали, соотнести их с историческими реалиями;
- сопоставить сюжетные мотивы *олонхо* с системой обрядового комплекса якутской культуры во взаимосвязи с мировоззренческой основой и традиционными религиозными верованиями;
- рассмотреть в этнографическом контексте основные якутские песенные стили для выявления различий музыкальных особенностей белого и черного шаманизма;
- сопоставить полученные результаты с результатами анализа песенных разделов *олонхо* и проанализировать возможность их связи с закрепленностью трех основных стилей якутской песенности за определенными группами персонажей *олонхо* из разных миров;
- сопоставить функционирование песен в обрядовом и ритуальном контексте с функциями эпических песенных разделов для классификации песен *олонхо* в контексте эпической обрядности.

Источники. Основой анализа музыки якутского эпоса послужили: во-первых, все опубликованные нотировки песенных фрагментов *олонхо*, начиная с нотных зарисовок середины XIX в. – А.Ф. Миддендорфа и В.Л. Серошевского; во-вторых, все зафиксированные с XVIII в. в этнографической и фольклористической литературе заметки с характеристиками песен *олонхо* и их бытования; в-третьих, все имеющиеся фонозаписи *олонхосутов* в коллекциях Якутского радио, фонограммархива Пушкинского Дома, архива Института гуманитарных исследований АН РС(Я), архива Республиканского Дома народного творчества, Музея музыки и фольклора народов Якутии, в которых, начиная с 1901 г. (фоновалики В.И. Йохельсона), запечатлена живая эпическая традиция якутов.

При исследовании текстов героического эпоса якутов (тюрки) и эвенков (тунгусо-маньчжуры) использовались опубликованные и архивные материалы. Публикации делятся на две группы:

1. Тексты *олонхо*, начиная с «Верхоянского сборника» И.А. Худякова (Иркутск, 1890), «Образцов народной литературы якутов» под ред. Э.К. Пекарского (в трех частях, 8 выпусках – СПб.; Пг.: 1907 – 1918), С.В. Ястремского (Л., 1929); одноименные *олонхо* «Нюргун Боотур Стремительный» в записи П.А. Ойунского (в пер. В. Державина – М., 1975) и К.Г. Оросина (1947), «Строптивный Кулун Куллустуур» И.Г. Тимофеева-Теплоухова (М., 1985), «Кыыс Дэбилийэ» Н.П. Бурнашева и «Эр Соготох» В.О. Каратаева в 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» (ПФНСиДВ) и

нескольких изданий на якутском языке; а также сюжеты 75 *олонхо*, опубликованные в кратком пересказе Н.В. Емельяновым в книге «Сюжеты якутских олонхо» (М., 1980);

2. Все тексты *нимнгаканов* в записи и с комментариями Г.М. Василевич и эпические сказания из сборника «Фольклор эвенков Якутии» в записи А.Н. Мыреевой и А.В. Романовой (Л., 1971), *нимнгаканы* Н.Г. Трофимова, опубликованные в томе «Эвенкийские героические сказания» из «ПФНС и ДВ».

Архивные материалы выбирались автором в рукописном фонде Архива Якутского научного центра СО РАН, в котором хранятся 167 полных текстов и около 120 кратких записей *олонхо*.

Методология и методы исследования. Основой методологического подхода автора стал комплексный анализ, который в данном случае представляется единственно правильным, поскольку речь идет об изучении синкретического наследия народной культуры – эпоса вместе с мифологическими представлениями и обрядово-ритуальными комплексами.

Олонхо – это сложносоставный многослойный полисемантический объект изучения, сфера перекрещивающихся интересов смежных наук: фольклористики, этнографии, этномузыковедения, семиотики, культурологии, этнопедагогики и др. Исследование эпоса образует следующие поля интерференции. Так, музыкальный код культуры в целом и эпоса в частности – это сфера комплексного объединения методов музыковедения, этнографии, фольклористики. Исследование структуры песенного эпоса как вида народного творчества и отражения в нем синхронной традиционной обрядности требует объединения усилий историков, археологов, этнографов, фольклористов, музыковедов. При комплексном подходе в результате взаимоналожения разных дисциплинарных методов происходит углубление уровней анализа, и тогда всплывают не выявленные узкоспециальными методами, но высвеченные качественно новым методологическим сплавом, неожиданные детали избранного поля исследования.

В наборе методов выявления музыкального кода культуры, являющегося своеобразным ключом к теме «*олонхо* и историческая действительность», был использован сравнительно-типологический метод, позволивший установить музыкальные особенности трех стилистических инвариантов якутской песенности; контекст этнографических материалов дал возможность выявить их магическую функцию и закрепленность определенных стилей – репрезентантов белого и черного шаманизма – за конкретными группами эпических персонажей.

Элементы семиотического анализа вскрыли глубинные символические связи единого языка культуры, выявляющегося через ритуальные фольклорно-этнографические комплексы, мифо-религиозные представления, традиционные верования.

Одним из основных методов исследования в работе стал структурный анализ, примененный не только к 87 текстам якутских *олонхо*, но и ко всем опубликованным Г.М. Василевич эвенкийским *нимнгаканам*, а также к зафиксированным описаниям обрядов жизненного цикла, праздников, шаманских и промыслово-хозяйственных ритуалов. Результаты сравнительно-исторического анализа представлены автором в 13 таблицах, где сопоставлены структурные единицы эпических и обрядовых текстов. Наглядность таблиц позволяет показать взаимозависимость эпических сюжетных мотивов с этнографическим контекстом – синхронной эпосу традиционной культурой. Одновременное же рассмотрение песенных разделов в обряде и эпосе (отдельно невозможное ни в музыковедении, ни в фольклористике, ни в этнографии) позволило раскрыть целостность макросистемы эпоса и этнографического контекста как слагаемых одной культуры.

Научная новизна работы состоит, прежде всего, в том, что автором применены к якутскому фольклорному наследию принципы историко-этнографического анализа, позволившие выявить специфику отображения в эпическом творчестве исторических и этнографических реалий. Вместе с этим эти принципы реализуются в рамках комплексного подхода к исследованию уникальных фольклорно-этнографических материалов. Использование разносторонних научных методов исследования – впервые в таком сложном виде реализованное в работе – позволяет выявить совершенно новые грани не только отдельно в плане фольклористического, музыковедческого или этнографического анализа, но в комплексно-усложненном варианте видения материалов.

В диссертационном (монографическом) исследовании впервые охвачен столь объемный эпический материал якутских *олонхо*, сопоставленный с не менее объемным материалом эвенкийских *нимнгаканов*. Вместе с тем, к изучению привлекается многослойный этнографический контекст, мировоззренческие сведения и собственно фольклорные материалы различных жанров; помимо этого, при необходимости автор задействует фольклорно-этнографические, литературные, музыкальные сведения о различных мировых культурах.

Таким образом, новизна исследования проявляется: а) в отборе и анализе объемного исходного материала и сопоставительных матери-

алов, что не рассматривалось в подобном ракурсе ранее, б) в методологической специфике – комплексный подход такого уровня трудно осуществим и не выполнялся ранее, во всяком случае, на исследуемом материале, в) в широте исследовательского контекста.

Практическая значимость. На базе исследований автора уже организован в г. Якутске Музей музыки и фольклора народов Якутии (1991 г.) с оригинальной концепцией экспонирования устных памятников культуры якутов, эвенов, эвенков, юкагиров, русских старожилов. В семи залах музея перед посетителями раскрываются: музыкальный код архаических культур, подтекст обрядов жизненного цикла, символика свадебного поведения, структура шаманских ритуалов, мировоззренческая основа представлений о душе и др. Монография автора, подаренная в 2005 г. всем библиотекам и школам Республики Саха (Якутия) (далее – РС(Я)), стала основой преподавания якутского *олонхо* и эвенкийского *нимнгакана* в национальных школах, колледжах, вузах РС(Я); она использована в спецкурсе для студентов кафедры фольклора Санкт-Петербургской консерватории. Эта книга играет особую роль в подготовке юных сказителей в рамках республиканской программы и конкурса «Дети и *олонхо*». Автором разработан и преподается спецкурс «Эпическое наследие народов Сибири» (2006 г.) для студентов Арктического государственного института культуры и искусства (г. Якутск). На практических занятиях будущие режиссеры, актеры, вокалисты используют сюжеты с эпической обрядностью (ставят и исполняют части *олонхо*), записи которых составят видеобиблиотеку для экспозиции нового Зала *олонхо* в строящемся здании Музея музыки и фольклора.

Изучение шаманских ритуалов, *нимнгаканов* и мифов о животных стало отправной точкой для организации международных конференций: «Шаманизм как религия: генезис, реконструкции, традиции» (1992 г.), «Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов» (2000 г.), «Фольклор палеоазиатских народов» (2003 г.), международного семинара «Обряды народа саха» (2005 г.).

В рамках государственной программы «Олонхо» начат новый проект «Кураторство Музея музыки и фольклора над улусными Центрами олонхо».

Выявленные при рассмотрении песенных разделов в обрядовом контексте мировоззренческие основы музыкальной картины мира якутов, проявляющиеся в распределении песенных стилей белого и черного шаманизма в *олонхо*, используются при сценических реконструкциях *олонхо*. Уже первое осуществление диссертанткой тео-

ретической реконструкции музыкальной драматургии *олонхо* «Кыыс Дэбилэй», помимо научного, имело и практическое значение: по признанию режиссера-постановщика Саха академического драмтеатра А.С. Борисова, он использовал структурный анализ эпоса с выделенными типами интонирования песен персонажей как готовый сценарный план, а указанные песенные стили послужили основой поисков актерского интонирования. Эта первая сценическая версия опубликованного в 1993 г. *олонхо*, была высоко оценена не только якутскими зрителями, чему стали свидетельством «Золотая маска» и успех за пределами РС(Я) и России.

Разработка темы «*олонхо* и историческая действительность» поможет современникам воспринимать эпос изнутри, а не извне, поможет переломить имеющееся в их сознании отношение к *олонхо*, как к детскому жанру или как к сценариям будущих опер, балетов, псевдоисторических блокбастеров. Но вместе с тем отметим непреходящее уважение к национальному эпосу, несмотря на то, что чтение гигантских текстов уже не развлекает, а рождает чувство неполноценности из-за явного ощущения недопонимания глубин ускользающих смысла и подтекста внешне сказочных перипетий.

Направления, научные методы и выводы работы автора могут лечь в основу будущих исследований этнологов, фольклористов, этномузыковедов, культурологов, этнопедагогов и других специалистов по эпосу народов не только Сибири, но и Евразии в целом.

Апробация работы. Отдельные темы авторского исследования были изложены в докладах и обсуждались на конференциях, в том числе международных, по эпосоведению, фольклористике, этнографии, шамановедению, музыковедению: «Эпическое творчество народов Сибири Дальнего Востока» (Якутск, 1977), «Варган (хомус) и его музыка» (Якутск, 1988), «Проблемы изучения музыки эпоса» (Клайпеда, 1988), «Музыка тюркского эпоса» (Алма-Ата, 1989), «Музыка эпоса» (Йошкар-Ола, 1989), «Традиционное мировоззрение и культура народов Сибири и сопредельных территорий» (Улан-Удэ, 1990), «Фольклор и современная культура» (Якутск, 1991), «Regional Aspects of Shamanism» (Сеул, 1991), «Шаманизм как религия: генезис, реконструкции, традиции» (Якутск, 1992), «Shamanism and Performing Arts» (Будапешт, 1993), «Устный эпос: Проблемы истории, теории и сказительства» (Якутск, 1994), «Шаманизм и иные традиционные верования и практики» (Москва, 1999), «Музыкальная этнография тунгусо-манчжурских народов» (Якутск, 2000), «Shamanism today: Transformations of the inhabitants' of Siberia traditional beliefs» (По-

знание, 2002), «Взаимодействие культур народов Якутии в XVII – XXI вв.» (Якутск, 2003), «Фольклор палеоазиатских народов» (Якутск, 2003), «Современные проблемы брачности и разводимости в Республике Саха (Якутия)» (Якутск, 2004), «VI Конгресс этнографов и антропологов России» (Санкт-Петербург, 2005), «Обряды народа саха» (Якутск, 2005), «Эпосы народов мира: Пути и формы сохранения эпического наследия» (Бишкек, 2006), «I Всероссийский конгресс фольклористов» (Москва, 2006) «Проблемы устойчивого развития табунного коневодства» (Якутск, 2006), международный форум ЮНЕСКО «Устойчивое развитие стран Арктики и северных регионов Российской Федерации в контексте образования, науки и культуры» (Якутск, 2006), а также на семинарах 60-томной серии «ПФНСиДВ» в Новосибирске (1980-е гг.)

Диссертационная работа (монография) и автореферат были обсуждены 6 марта 2007 г. на расширенном заседании Центра междисциплинарных исследований Института этнологии и антропологии РАН с приглашением специалистов по этномузыковедению и эпосоведению; диссертация была рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация (в виде монографии) состоит из Введения, пяти частей, каждая из которых включает от 3 до 24 рубрик, Списка сокращений и Списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.

Во **Введении** (с. 4 – 5: «От автора») дана общая характеристика исследования, сформулированы его цель и задачи, названы основные методы, использованные автором в рамках комплексного подхода в изучении якутского и эвенкийского эпосов, реликтов тотемизма в мифологии народов Сибири и Дальнего Востока.

I часть (с. 6 – 67: «Музыка олонхо», включает 3 рубрики) посвящена анализу музыковедческой составляющей эпоса в этнографическом контексте.

Автором выявлены закономерности музыкальной драматургии якутского эпоса и осуществлена реконструкция олонхо «Кыыс Дэбиллэй», записанного без фонограммы в 1941 г. С.К. Дьяконовым от усть-алданского сказителя Н.П. Бурнашева. Была обнаружена системная закреплённость традиционных стилей пения за определенными группами персонажей олонхо.

Центральное место в этническом звукоидеале якутов занимает высокий стиль протяжных песен *дьизрэтии ырыа*, неотъемлемой ча-

стью которого являются специфические фальцетные призывки *кылыһах*, свойственные только пению якутов. Стиль использовался для выражения просьб, молитв, увещевания, воздействия доводами, в целом – любых обращений к сакральным адресатам в ритуальной практике. Он настолько хорош, что его совершенство замедлило развитие собственно музыкального языка якутского фольклора в сравнении, например, с развитым обрядовым фольклором казахов.

В *олонхо* этот песенный стиль маркирует «своих» - всех положительных персонажей *олонхо*, прямо отражая стиль пения белых шаманов - посредников между людьми и божествами в традиционных ритуалах. Так поется прямая речь не только представителей *айыы аймага* (эпическое самоназвание якутов): героя, его невесты, их родственников, - но и добрых божеств *айыы* из Верхнего мира, а также покровительствующих людям *иччи* – духов-хозяев из Среднего мира – тоже *айыы* (обозначим этот стиль буквой А). Враги племени *айыы* никогда (!) не поют в этом стиле. Стилевые истоки песен мужских персонажей Нижнего мира: богатырей *абааһы*, духов-хозяев огненных морей, горных перевалов, полей битв, - поющих особо низким, грубым голосом, мы видим в сказительской имитации стиля пения черных шаманов *кутуруу*. В камлании данным песенным стилем "изъяснялись" голосом шамана его непосредственные духи-помощники – тоже *абааһы*. Поскольку данный эпический стиль пения не имел специального музыковедческого наименования, мы назвали его эпическим стилем *абааһы* или сказительской имитацией *кутуруу* (обозначим этот стиль буквой В). Если 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*, (обозначим буквой С), в котором нетрудно заметить собственно песенную формульность.

Появление песенных разделов в ходе эпического повествования настолько органично, что кажется, будто сама драматургия *олонхо*: декламационное интонирование 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 целиком поющуюся структуру эпоса тюрков Южной Сибири или целиком беспесенную архаическую традицию исполнения эпоса долган (терминологически выделенную как «пешие олонко» в отличие от «олонко с пес-

нями»), некоторых групп эвенков и бурят. Функции песенных разделов якутских олонхо неоднозначны. Автором выделены устойчивые мотивы, при конвертации которых на уровне текста обязательно возникает песенная коммуникация персонажей (заметим, не всякая прямая речь в *олонхо* поется!). Это показано в таблице (с. 32 – 36) соотношения эпических сюжетных единиц с аналогично структурированными деталями этнографических материалов.

В исследовании сопоставлена музыка поющего эпоса якутов (тюрки), эвенков (тунгусо-маньчжуры) и южносибирских тюрков. Выявлена общность ролевого эффекта *олонхо* и *нимгакана*, наличие интонационной оппозиции свой/чужой в эвенкийском эпосе. Внутри песенных характеристик отмечено принципиальное отличие разнообразных по мелодике родовых и личных песенных маркеров положительных персонажей *нимгаканов* от общенационального песенного стиля А якутского эпоса. Автор предполагает, что в основе этого различия лежит иной уровень консолидации разбросанного по тайге сообщества охотников, не выработавшем пока общенационального стиля пения типа якутского А.

Ролевая музыкальная драматургия *олонхо* сопоставлена с единым стилем интонирования эпоса южносибирских тюрков и монголов *каем/хаем*. Присутствовавший до недавнего времени на периферии якутской культуры под названием *хабарга ырыа* тип интонирования, родственник *каю/хаю*, отнесен диссертанткой к древнетюркскому слою музыкального фольклора якутов. Из того же, что предки якутов не утратили самого стиля пения, но использовали его как одну из разновидностей мелодформ 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 выполнял 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 южносибирских тюрков, на взгляд автора, является отражением исторического объединения этих народов ранними типами государственности.

Знаковый характер якутских стилей А и В (типологически аналогичных инвариантам мелоформ белого и черного шаманизма других народов) сделал их предметом исследования с использованием семиотического метода.

Этнические музыкальные модели – это конвенциональное явление, связанное с концептуальными мировоззренческими представлениями. Подобно тому, как слова являются произвольно выбранными знаками для обозначения тех или иных предметов, явлений и понятий, так подразумевается определенное содержание в основе этнических мелодических образований типа А и В. Равно тому, как базисной единицей речи считается слово, в раннефольклорной музыке этому знаку, по мнению автора, соответствуют архаические мелоформы, являющиеся основой импровизационных культур. Подобно лингвистическому, музыкальный знак объединяет понятие и акустический образ – «план содержания» и «план выражения». Трудность состоит в выделении архаических мелоформ – предмета изучения музыкальной этнографии (дисциплины, разделенной пока на музыковедение и этнографию).

Хранители культуры не вольны произвольно изменять стили-знаки, установленные традицией. В музыкальной системе каждого сибирского народа (а возможно, и шире – языческих периодов истории музыкальной культуры всех народов мира) можно обнаружить функционально подобные песенные стили. Например, аполлоническому стилю Древней Греции, направлявшему слова молитв в мир богов, противостояло искусство, обслуживавшее культ Диониса; струнным лире и кифаре – 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. При этом знаки-образы по отношению к обозначаемому имеют, подобно слову-знаку, конвенциональную природу, чем и объясняется отличие музыки одного народа от музыки другого.

После домелодического периода, когда в любой культуре доминировали песенные стили с магической репутацией, развитие фольклора основывалось на осознании художественной ценности мелодий, которые множилось, подобно словам-знакам, отражая многообразие и тонкости внутреннего мира человека.

Рассмотрены и отвергнуты в качестве базисного знака: 1) звукоподражания – в силу естественности связи между интонационным знаком и обозначаемым (лингвистическая параллель – оноματοпея); 2) музыкальная интонация и звук – в силу краткости этих знаков (подобных морфемам и фонемам).

Как бы в дальнейшем разнообразно ни выглядела музыкальная мысль в разных эпохах и стилях, глубинная природа базисной мелодической формы – этнического звукоидеала – как семиотического знака в национальной музыкальной системе оставалось неизменной (например, узнаваемость А в музыке якутских композиторов).

Функция стиля А как этнического маркера, раскрывающегося в эпосе понятие «свой», рассмотрено в контексте функционально аналогичных родовых песен эвенков и личных песен чукчей и коряков.

Во **II части** (с. 68 – 222: «Фонд сюжетных мотивов олонхо», 22 рубрики) – реализован найденный ранее принцип сопоставления в таблицах деталей структурированных эпических и ритуальных текстов. Структурный анализ 87 *олонхо* позволил сгруппировать варианты аналогичных мотивов с целью выявления внутри инварианта ранних и более поздних напластований.

Анализируя *олонхо* в контексте мирового эпоса, автор предложила для характеристики особенностей поэтики в историческом аспекте понятие *эпическая обрядность* (ЭО). ЭО – это ключевые моменты биографии эпического героя, художественно отражающие соответствующие традиционные обряды жизненного цикла, воинские, шаманские ритуалы. ЭО в *олонхо* как образ-знак ещё очень близка к отображаемой *традиционной обрядности* (ТО). Однако ЭО предстает не как простое дублирование, а как метафорический код, своеобразно комментирующий мировоззренческий контекст ТО. Одновременное рассмотрение в таблицах песенных разделов в контексте эпических и традиционных обрядов позволило уточнить магическую функцию песенных стилей белого (А) и черного (В) шаманизма как средства коммуникации представителей сообществ разных миров.

Пение «по вертикали» сохраняется в *олонхо* во всех сюжетных ситуациях коммуникации обитателей Среднего мира (людей и покровительствующих им *иччи* земли), Верхнего (божествами, небожителями, их посланниками), Нижнего (*абаасы*, кузнецами) миров, даже если ситуативно они представлены «по горизонтали», т.е. сохраняется ритуальная символика пространства трех космических сфер. Песенные взаимоотношения людей сохраняются только в ЭО. Бытовые разговоры не поются.

Важной категорией эпоса является время. Анализ текстовой формулы эпического времени *нимгакана* в контексте аналогичной формулы *олонхо* позволило автору выявить особенности представлений о земле и первопоселенце времен первотворения эвенков и якутов, отличающиеся от их же космогонических и антропогонических взглядов, отображенных в мифах с водоплавающими демиургами, братьями – творцами добра и зла. Различие двух фольклорных версий трактовки появления на земле этнических первопредков отражает разные этапы становления идеи «ветхозаветного» историзма в культуре. В эпосе тюрков Южной Сибири эпическая формула имеет тенденцию превращения в пометку давности. У якутов она тоже многослойна: помимо формул-отсылок к квазиисторическим временам «до начала родовых раздоров», а также к временам, «когда четыре якута ещё не родились, три якута ещё не явились на свет, два якута ещё не были вскормлены (уменьшение цифр подводит к невысказанной цифре «1», относящейся к герою – первому якуту на земле), реликтивно сохраняется и эвенкийская формула «когда земля была с коврик, сделанный из головы одного оленя».

В эвенкийской формуле сохранены утраченные в *олонхо* соответствующие малые параметры гор (с холмик/с хвост белки/с лосиное ухо), морей (льдинка с блюдечко), рек (с ручеек), деревьев (с траву/с четверть нынешних), а также неба (с берестяной короб-чуман/с раду-гу). Сам мотив роста земли-островка, подсказанный охотникам регулярно наблюдаемым отступлением паводковых вод, является, по мнению автора, универсальным ассоциативно-метонимическим обобщением, судя по сохранившимся деталям в других эпосах, например: в кабардинском («когда Бештау был не больше кочки, и через Идыль шагали мальчики»), бурятском («земля была тоненькой, океан – ручейком, изюбриха – козленком, Абарга-рыба – мелким пескарником»).

С мотивом маленькой земли неразрывно связан образ великана: эвенкийский герой пешком добывает лосей, оленей, медведей, принося на десяти вязах кафтана по десять звериных туш; у якутского героя грудь сравнивается с дверью, сделанной из семи лиственниц, а шапка сшита из шкур с голов девяти лосей, – при этом умалчивается про малые размеры зверей и деревьев. Автором прослежено отеснение в мифы и сказки образов карликов – первоначальных обитателей земли крошечных размеров, обладающих сакральным признаком провиденциальных знаний, в профанном времени обитающих на небе или под землей. Отчетливо сохранившийся в эвенкийском эпосе образ растущих земли и неба является одной из первичных мифологических ин-

терпретаций возникновения внешнего мира, неизученных ранее фольклористами и этнографами. Если зарождение земли осмысливалось как расширение малого островка до современных объемов, то герой-первопредок отличается от своих потомков лишь тем, что его появление/рождение происходит на земле впервые, поэтому он выглядит великаном.

В работе подробно проанализированы также мотивы чудесного рождения/появления эпического героя в Среднем мире, в которых отражены традиционные представления якутов о деторождении, выявляемые через тексты и акциональные подтексты дородильных, родильных и послеродильных обрядов, а также камланий по случаю неблагоприятных родов, выкидышей. Рассмотрены варианты рождения (уже не одинокого) эпического героя у земных родителей, в которых отражен жизненный ритуал с поющими заклинаниями, мольбами, благодарственными песнями. Отличие состава участников ЭО от реальных родин состоит в явленности богини *Айыыһыт* или небесных шаманок, прибывающих на призывы одиноких рожениц для исполнения обязанностей повитух. В *олонхо* пение рожениц, обращающихся к мужьям с просьбой приготовить место для родов и пригласить повитуху, дублирует ТО. Так, в обряде и в эпосе маркируется сакральность отгороженного в юрте пространства роженицы.

В принципе, столь же изоморфен ритуалу послеродильный эпический обряд «Проводы *Айыыһыт*» (с.119-124), встречающийся в *олонхо* не часто (он вытеснен мотивом чудесного роста: новорожденный герой за день становится годовалым, а на четвертый день, вместо этого обряда, он уже отправляется в поход). При почтительных проводах богини в *олонхо* отсутствует ритуальный смех женщин, пришедших посетить роженицу, но довольно полно представлен обряд «захоронения последа». В благодарственных песнях отправители ЭО и ТО стремились точно смоделировать реакцию богини для обеспечения её покровительства семье.

При анализе мотива «Испрошение детей бездетными супругами» шаманский обряд показан сквозь трансформирующую призму эпоса с сохранением самого принципа моделирования обмена между миром людей и миром сакральных подателей душ-*кут* детей – невидимых в ритуале и «видимых» при эпическом повествовании.

Невозможны в жизни названные в ЭО причины бездетности первопредка: 1) *кут-сюр* предназначенных ему двух детей не дает божество Улуу Суорум тойон, обиженный проступками буйного в молодости старика; 2) «гнездо его потомства» разрушено «грозным взгля-

дом» так же обиженных родоначальников Нижнего мира. Таким образом, изменены адресаты обряда: это не *Айыыһыт* и не вредоносные *абааһы*, которых после умилоствления следует уговорить подать *кут* ребенка/уйти. Изменен исполнитель ритуала: в *олонхо* черный шаман путешествует в Верхний мир, песни персонажей «музыкальных масок» шамана звучат в стиле С, В. Между тем, в ТО черные шаманы не имели права исполнять этот ритуал, поэтому песенные разделы данного жизненно важного обряда звучали только в стиле пения белых шаманов (А). Автором рассмотрены также редкие образы шаманов-мужчин в *олонхо*, где обычно действуют шаманки-*удаган*. Появление в функции покровителя героя шамана-мужчины – мотив, несомненно, позднего происхождения, отразивший уже утвердившийся институт черного шаманства.

В то же время адресаты эпического камлания функционально тождественны разгневанной *Айыыһыт* в ТО, почему-либо не желающей одарить ребенком семью. В *олонхо* после рождения сына счастливый старик приносит жертвы в Нижний мир, и получает не просто прощение, а *алгыс*-благословение ребенку от *абааһы*. Таким образом, эпическая версия отличается от реального прототипа.

Важной особенностью *олонхо* является то, что в них никогда не поют мужские божества. Обычно в текстах *олонхо* поющая прямая речь персонажей выделена запевными словами, обрамляющими песню в начале и в конце. В работе показано, что передача прямой речи обиженных крупных персон Верхнего и Нижнего миров, а также верховного божества Юрюнг Айыы Тойона в сценах небесного суда разных *олонхо*, не имеет запевных слов, т.е. их прямая речь транслировалась сказителями, но ни в коем случае не пелась. Корни этой особенности *олонхо* автор относит к зафиксированной В.Л. Серошевским специфической детали якутского шаманизма: в обрядах шаманы «впускали в себя» и говорили от имени только мелких духов, но не больших божеств; это объяснялось тем, что человеческое тело не выдерживает «вселения божества».

В обрядах, связанных с деторождением, испрошением душ лошадей и крупного рогатого скота, в песенном облике «являлись» женские божества, покровительствовавшие приумножению всего: детей, домашних животных, охотничьей добычи (ср.: мифы о сожительстве удачливых охотников с духом-хозяйкой леса в женской ипостаси). Очевидно, традиционные представления о приумножении рода, его пропитании (выражение культа плодородия), изначально были связаны с женскими божествами, впоследствии ставшими лишь посредни-

цами в передаче душ-*кут*, от творцов – мужских божеств, занявших постепенно более высокий ранг в пантеоне. Из всех божественных покровителей героя в *олонхо* поют только богиня деторождения *Айыыһыт* и дух-хозяйка земли, обитающая в священном дереве. Среди разных имен последней чаще всего употребляется Аан Алахчын Хотун. Это единственный явленный персонифицированный антропоморфный образ *иччи* в *олонхо*; остальные духи-хозяева даже в эпосе невидимы и безмолвны (кроме фантастических духов-хозяев огненных морей Нижнего мира, песенно благодарящих героев за подношения).

Поскольку с образом Аан Алахчын Хотун связаны все наиболее значительные события в жизни эпического героя, она предстает поющей при наречении имени, указывает местопребывание предназначенного коня, доспехов, оружия, благословляет перед походом, встречает после похода, часто именно она указывает суженую и т.д. Неоспоримо исходное отождествление продуцирующей природной функции с женским началом. Иерархическое понижение божеств земли в женской ипостаси (образов вечно плодоносящей земли не только в земледельческих культурах) взаимосвязано со становлением культа оплодотворяющего неба, отождествляемого с мужским началом.

Все одинокие герои-первопредки объединены не сразу появившимся в тексте объяснением их небесного происхождения. В *олонхо* обязательно появляются вестники: небесные *удаган*, богатырский конь, небесные писари и др., – которые сообщают герою о его высоком происхождении. Неразрывность подобных объяснений с шаманистической тернарной моделью мира позволяет отнести идею родственности героя божествам к наиболее позднему пласту комплекса инициальных эпических сюжетных мотивов.

Материал дал возможность автору представить «генеалогию» степени родства эпических героев с божествами и небожителями (с. 110 - 113). Среди причин переселения в Средний мир обычно называются проявление богатырской силы героев уже в чреве матери или нежеланность его рождения у согрешившей небожительницы. Поэтому мотив «героя, воспитанного на мировом дереве», в котором как бы воплощена тотемическая идея зарождения первопредка от фитоморфного тотема, рассмотрен в контексте мотивов, связанных с отражением культа деревьев. Типичный для *олонхо* сюжетный мотив воспитания героя духом-хозяйкой священного дерева рассмотрен автором в контексте мифологических сюжетов о рождении шаманов, души-*кут* которых воспитываются на особых шаманских деревьях.

Этот и другие мотивы – «испрошение детей у дерева с особо сросшейся кроной (*орук-мас*)» и «рождение героя от съеденной хвощ-травы» – рассмотрены в контексте традиционных представлений разных сибирских народов, особенно дальневосточных, о фитоморфных тотемах, реликтивно сохранных не только в мифах, легендах, но и в обрядовых текстах. В *олонхо* дух-хозяйка мирового дерева воспринимается не только как воспитательница спущенного с небес героя, но и как мать, вскормившая его своим молоком и стекающим с листьев *илгэ*. Нерасторжимая связь дерева, сакральной оси эпической вселенной, с антропоморфным обликом его духа-хозяйки раскрыта по-новому: как единство оборотнических свойств фитоморфного тотема – особого дерева с порождающей репутацией. Раздвоение древнего образа на фито- и антропоморфную ипостаси является инновационной деталью древней тотемистической идеи не-посредственного рождения из дерева, что казалось уже невозможным.

Двойственный образ присутствует и в странном лишь на первый взгляд мотиве чудесного рождения героя *олонхо* матерью-лошадью. На самом деле, в зооморфном облике на землю спущена согрешившая небожительница, которая, разрешившись недоноском, возвращается обратно. Двойная природа матери героя заключается в том, что в «своем» Верхнем мире она антропоморфна, в зооморфном же облике она спущена в иной для себя мир: это особый способ проникновения в Средний мир с помощью шаманки (*удаган*). Образ зооморфной метаморфозы связывается уже с концепцией шаманских перевоплощений, а также с представлением о небесном происхождении коней.

Мотив «рождение героя лошадью», отражающий неблагоприятный исход родов, искусственное прерывание беременности, связан также с традиционным представлением о выкидыше. Все случаи неудачных родов объяснялись похищением-поеданием детей вредоносными *абааһы*, что отразилось в мотивах *олонхо*: «похищение и воспитание детей *айыы* женщинами *абааһы*», «рождение уродов», «бегство новорожденных», «воспитание недоносков под землей/в навозе женщинами-*абааһы*/рабыней *Симэхсин Эмэхсин*».

Универсальный мотив чудесного роста героя интерпретирован в контексте иносказаний шаманского языка, по которому реконструируется представление о разном течении времени в разных мирах. Так, людские сутки равны хтоническому году в мире, где всё наоборот, в том числе противоположно и движение ущербных светил, а значит – течение самого времени. Сутки же в Верхнем мире равны году в Среднем мире, что объясняет универсальные сюжеты о мгновенном

старении по возвращении из иных миров людей, пропадавших там некоторое (очень долгое по земным меркам) время. При переселении героя *олонхо* из одного мира в другой пространства не просто сменяются: происходит смешение времени, текущего в разных мирах по-разному. Поэтому, уже находясь на земле, герой небесного происхождения за один (небесный) день вырастает на один (земной) год. Мифологема чудесного роста в дальнейшем становится маркером подлинности героев эпико-сказочного фольклора.

Мотив чудесного роста – причина отсутствия описаний детства героя *олонхо*. Поэтому сюжетные мотивы, связанные с обрядами совершеннолетия: наречение богатырского имени, получение богатырского коня – рассмотрены в контексте воинских ритуалов. Проанализированное отражение воинских ритуалов в *олонхо* суммировано в таблице (с.146 - 183), где в соответствии с этнографическими материалами представлены следующие сюжетные блоки: сборы в поход, жертвоприношения перед походом, заклинание стрел, гадание перед битвой, время проведения военных действий, жертвоприношения в пути, призывание дочери божества войны Илбис, боевые песни, песни вестников, переговоры о правилах боя, конь в бою, шаманские способности к оборотничеству эпических богатырей, предсмертные песни воинов, небесный суд, помощь *удаган*-сестер в бою, победные ритуалы, договоры с побежденными, обряд очищения, камлания-лечения и возрождение убитых.

В аналогично составленной таблице «Свадьба» (с. 186 - 218) выделены следующие сюжетные блоки: вступление в брачный возраст, указание суженой, похищение девушки, указание и выбор жениха, сватовство, формы заключения брака, свадьба в доме невесты, «невидимый» жених в доме «умирающей невесты», превращение героя в сиротку/палку/плешивца, состязания на свадьбе – отнимание доли (счастья), отделение невесты, похищение в пути, свадьба в доме жениха, утрата богатырской силы после женитьбы.

Предсвадебное и свадебное поведение невест, особенно с позиции репрезентации в этом поведении элементов «ритуалов перехода», не единожды рассматривалось исследователями (А.К. Байбуриным, Е.С. Новик, В.И. Харитоновой и др.); жениху же в этом отношении повезло меньше, например, «невидимость» якутского жениха на свадьбе не отмечена в науке никем. Между тем, на названном этапе якутской свадьбы жениха старательно не замечали: никто из домашних невесты, встречая всех сватов, не «замечал» жениха; всех вводили в дом, он один оставался за воротами; младший из его свиты вводил его в

юрту за кнут, жених при этом не снимал шапки, шел с закрытыми глазами; его сажали спиной к людям, лицом к стене; пищу ему подавал не свадебный мясодар, а незаметно кто-нибудь из родственников. Это известное описание И.А. Худякова и В.Л. Серошевского никем не интерпретировалось. Автор обратила внимание на то, что жениху на пиру в доме невесты предписано все делать наоборот, т.е. он ведет себя как мифологический «чужой» из иного мира, который присутствует «невидимым». Эта «невидимость» жениха отражена в *олонхо* сюжетным мотивом превращения героя в доме невесты в жалкого вида сиротку. Незнание как синоним невидимости является основным маркером подлинности жениха в универсальном для тюрко-монгольского эпоса сюжетном мотиве превращения героя в «лысого паршивца», а также в загадочном сюжете мирового эпоса «муж на свадьбе своей жены».

Высокая семиотичность глубинных изменений женского статуса во время свадьбы позволяет рассмотреть этот важнейший обряд жизненного цикла как сквозь призму символики смерти девушки для «своего» рода и её возрождения в «чужом» роду мужа, так и увидеть то, что в эпосе сюжетом похищения девушки богатырем *абааны* выражен концептуальный план свадьбы: ментальный путь в иной мир, предполагаемый в свадебном ритуале, «иллюстрировался» подробным описанием похищения девушки, пребыванием пленницы в Нижнем мире. Данная интерпретация похищения невесты или сестры эпического героя превращает всю композицию эпоса в неразрывно-единую развернутую структуру свадьбы, начиная с указания суженой, сватовства, всех перипетий с невестой, связанных с символикой временной смерти, и кончая её освобождением/возрождением /возвращением в мир людей.

В **III части** (с. 223 – 275: 3 рубрики) дана таблица-реконструкция музыкальной драматургии *олонхо* «Строптивный Кулун Куллустуур» (СКК) И.Г. Тимофеева-Теплоухова, опубликованного в записи В.Н. Васильева в 1985 г. в академической серии «Эпос народов СССР». При изучении сюжета выделены мотивы и их сегменты.

Анализ в общей сложности 87 текстов *олонхо* позволил автору выявить повторяемые сюжетные мотивы. Группировка всех версий определенных мотивов дала возможность подтвердить принцип ситуативной мотивировки появления песенных разделов в *олонхо*.

Особенностью *олонхо* «СКК» является отсутствие в его сюжете мотива мирового древа и его духа-хозяйки. Функцию мировой оси здесь выполняют «три ликующих холма» посреди страны героя, сред-

ний из которых раскрывается, и из него выходят два духа-хозяйки земли, приветствующие невестку, а позже воспитывающие её первенца у себя под землей. Таким образом, сам мотив воспитания будущего защитника духом-хозяйкой земли, хотя и трансформированный до инверсии, присутствует. Причина ввода необычного мотива мировой горы видится в следующем.

Дело в том, что после свадьбы на родине невесты переезжающих молодоженов поджидает сильнейший из *абааһы*. В своих тактических действиях невеста-шаманка целуется с ним, затем убивает, увидев-таки уязвимое в броне место. (О значимости поцелуя можно судить по финалу *олонхо* «Кыыс Дэбилийэ», в котором кратко рассказано о последующих событиях во II незаписанной части, посвященной сыну героини, родившемуся от случайного её поцелуя с богатырем *айыы*, которому она помогала.) Выходит, что семилетнее воспитание под холмом суждено старшему сыну – *полуайыы-полуабааһы* – как одно из испытаний для последующего его превращения в богатыря *айыы*. Интересно, что в этом же *олонхо* есть другой пример «метисности»: орел-отец *абааһы* отказывается противостоять герою – своему дальнему родственнику. В песне (в стиле А!) он рассказывает о том, как некогда мать *абааһы* соблазнила его, притворившись девушкой *айыы*. Подчеркнем, что в обоих случаях для сыновей-полукровок действует матрилинейный счет родства. Удивительно также, что в этом грандиозном *олонхо*, по признанию *олонхосу́та*, созданном для конкурсных соревнований, при разработке мотива «воспитания героя под землей» точно воспроизведен эвенкийский мифологический сюжет о двух женских образах земли. Именно этим объясняется необычность интонирования их второй песни – гневном отказе от предложенного жертвоприношения. Песню со своими требованиями они поют с запевными словами, характерными для песен девок-*абааһы*, т.е. в стиле С!

Автор также выделила три типа интонирования песен *олонхо* (А, В и С), декламационное (D) и прозаическое (P) просодирование текста, отметив при этом, что прямая речь здесь почему-то не поется, а декламируется или выражается прозой.

Здесь же рассмотрен вопрос об обрядовой функции варгана – древнего, почти повсеместно распространенного инструмента.

Далее анализируются эпический стиль *дьиэрэтии ырыа* в инструментальной музыке якутских композиторов. В симфонической и инструментальной музыке стиль А был освоен несколько позже С – *дэгэрэн ырыа*, отличающемся ладовой и ритмической оперделенно-

стью. Композиторам требовалось глубокое осознание специфики стиля А, чтобы обобщить его особенности в своем творчестве. Недаром именно Г.А. Григоряну, введшего в этномузыковедение термин «раскрывающийся лад», удалось талантливо решить проблему адекватного воплощения эпического стиля А в Скрипичном концерте (1954). Анализируются произведения и других композиторов.

В **IV части** (с. 277 – 339: «Фонд сюжетных мотивов и музыка *нимнгакана*», 24 рубрики) рассмотрены особенности эпической обрядности *нимнгаканов*, при этом отмечены общность и различие лейтмотивного характера музыкальной драматургии *нимнгаканов* и *олонхо*. Оппозиция свой/чужой наличествует в музыке обоих эпосов, но реализуется по-разному. Запевное слово постоянных врагов во всех эвенкийских сказаниях «дынгда-дынгда» (от звукоподражания «дынг», имитирующего лязг железных доспехов конных всадников) является сугубо эпическим типом интонирования, не имеющим ничего общего с шаманской музыкой, вероятно, из-за антропоморфности вражеских образов, лишь начинающих обретать хтонические черты. Выше уже отмечалось, что «свои» персонажи пели разные по мелодике именные – «личные» или родовые песни, которые, подобно визуальным маркерам – орнаментам и татуировкам, – метили принадлежность человека к определенному роду.

Опубликованные Г.М. Василевич *нимнгаканы* разных групп эвенков представляют неоднородное состояние развития национальной эпики, когда еще не сложилась традиционная («канонизированная») поэтика, как у якутских *олонхо*. Если стройная система ЭО в *олонхо* отражает обрядовую нормативность шаманизма, то в эвенкийском эпосе состояние ЭО другое. Выходит, что в якутском шаманизме для нужд культовой коммуникации с сакральными адресатами были созданы обряды, уровень традиционности которых иной, чем в культуре охотников, что нашло отражение в состоянии ЭО *нимнгаканов*.

Автор анализирует также одиноких героев *нимнгаканов*. Об одиночестве эпических героев говорится предельно кратко: «не знал ни отца, ни матери»; это иногда дополняется сведениями о том, что «не было у него ни оленя, ни собак». Видя вокруг себя животных и птиц, герой в песенной прямой речи предполагает, что должны быть и подобные ему существа, или, как в *олонхо*, приходит к мыслям о браке: «вокруг все звери и птицы парами живут».

Краткая формула гадания «сверху ли/снизу ли появился» настолько традиционна, что даже герой второго поколения – имеющий родителей (!) – во время похода за невестой почему-то гадает. Особенно-

стью одиночества эвенкийского героя, по сравнению с якутскими Эр Соготохами, является то, что их происхождение остается загадкой: словом «одинокий» иносказательно маркированы первые эвенки на земле первотворения.

Реликтом дошаманских воззрений следует признать то, что в *нимн-гаканах* больше реалистических черт в космогонических представлениях. Вселенную таежных охотников составляют не мифические небесный, земной подземный миры, как в *олонхо*, а сосуществующие с изначальных времен три земли: верхняя – это высокогорье, средняя – лесные склоны гор, нижняя – речные долины, откуда являются вполне реальные враги – конные всадники, одетые в броню (металлурги-коневоды). В Верхнем мире *нимн-гаканов* представителей пантеона нет вообще! Если живущая на востоке невеста в *нимн-гаканах* всегда называется дочерью Солнца, то отец её изображается обычным стариком. В том, что в именах героев упоминаются имена родителей небесных светил (Венеры, Большой Медведицы, а также туч), автор видит одно из архаических выражений идеи небесного происхождения эпических героев.

Эмпирическое освоение действительности эвенками-охотниками и раннерелигиозное (дошаманское) состояние их представлений о мире сказалось в том, что в эпосе нет пока ни божеств, ни антропоморфных духов-хозяев, несмотря на наличие последних в традиционных представлениях (например, старухи-хранительницы огня/очага). В работе прослежена постепенная эволюция модели мира *нимн-гакана* под влиянием соседних тюрко-монгольских культур.

Обращает на себя внимание, что в цикле ЭО, связанном с деторождением («рождение героя», «чудесный рост»), в *нимн-гакане* отсутствует дородильная обрядность («испрошение детей бездетными супругами»). Выявлено несколько разновидностей мотива рождения героя: 1) он рождается у героев первого поколения, о чем говорится коротко и просто, без подробностей и, тем более, без песен; 2) необычный мотив рождения героев из опухшего колена (!) матери сопоставлен с аналогичным мотивом в *олонхо*, записанном от сказителя Горного улуса, в котором очень сильны эвенкийские корни.

Отличие родин в якутском и эвенкийском эпосах заключается в отсутствии песен-обращений родильниц в *нимн-гаканах*. Зато здесь при рождении может запеть сам новорожденный, что рассматривается автором в контексте мотива чудесного роста. Пение как действие ребенка, маркирующее его чудеснорожденность (подобно мотиву бегства

младенца при рождении в *олонхо*), является уникальным вариантом мотива чудесного роста в мировом эпосе.

Варианты мотива матери-птицы сравниваются автором с мотивом матери-лошади в *олонхо*. Двойная природа орнитоантропоморфной (не невесты, а) матери в *нимнгаканах* проявляется прямо противоположно *олонхо*: в человеческом обличье мать навещает и кормит сына, в «своем» же мире она зооморфна. При этом её крылатость не связана с понятием верха: журавли-девицы прямо называются «жительницами долин и равнин» (то есть нижней земли *нимнгаканов*), «дочерьми скотовода из рода Кувульгат». Таким образом, инакость матери-птицы отражает её иноэтничное происхождение.

То, что мать-птица содержит ребенка в тайге и прилетает к нему для кормления, послужило основанием объяснения эвенкийского термина «птичьи дети», которым иногда называют одиноких героев *нимнгаканов*. Двойная природа противоречивого образа родительницы героев эвенкийского эпоса связывается автором с постепенным формированием антропоморфного облика обитателей Верхнего мира. Иногда сюжет развивается по всем канонам мифа о лебединой деве – невесте/прародительнице из иного мира. Сам мотив о матери-птице соотнесен автором с другими зооморфными родительницами эпических героев: лошадью – в якутском *олонхо*, оленихой – в древнегерманском эпосе, волчицей – в древнеримской мифологии и др. Типологически эвенкийский мотив соотносится с лебединой девой из бурятских, казахских эпосов, с небесными *удаган*-стерхами из *олонхо*. Но при всей типологической схожести существует и различие между эвенкийскими и якутскими вариантами данного мотива.

Эвенкийский вариант сюжета о первых людях на земле – «Одинокие брат и сестра» – популярен и у других тунгусских народов Дальнего Востока. Сестра старше героя и более активна: изготавливает лук, учит брата охотиться, выступает в роли советчицы при указании невесты. Но закономерно для архаичного сюжета, восходящего к идеологии материнского рода, и то, что в эвенкийском эпосе сестра как персонаж из дальнейшего повествования исчезает. Так осторожно изживается реликт мотива инцеста первой пары человеческого племени на земле. Если в *олонхо* образ сестры служит завязкой борьбы героя с её похитителем *абааһы*, то в эвенкийском эпосе мотив похищения сестры не встречается. Зато зафиксированы *нимнгаканы* с невозможным в якутском эпосе мотивом «сестры-изменницы».

У одиноких героев *нимнгакана* всегда уже есть имена. Кто их нарек – неизвестно. Если у героя есть родители, при имянаречении более

активно действует мать, отец чаще просто соглашается с выбранным именем.

В предшествующей обряду просьбе юноши используется уникальная формула совершеннолетия: «Теперь не возмужать мне» (букв.: «не расти ни рогам, ни копытам»). Мотивация просьбы подросткового героя «дать звучное имя» иногда, как и в *олонхо*, связана с тем, что «встречные люди будут спрашивать его имя». Однако *нимнган* сохранил более древний вариант объяснения необходимости имени – мальчик жалуется, что все встречные звери и птицы смеются над его безымянностью. В *нимнгане* – эпосе охотников – иногда непосредственно участвует в обряде имянаречения медведь, в котором богатыри признают своего деда (*эһэкэ*). Далее этот персонаж предстает в антропоморфном облике отца невесты. Очевидно, вариант наречения имени зооморфным предком, отражающий культ животного-первопредка, – является наиархаичнейшей основой инварианта ЭО имянаречения в сибирском эпосе.

Разнятся цели богатырских походов в якутском и эвенкийском эпосах. Богатыри *олонхо* знают о своем жизненном предназначении «стать родоначальником якутов», поэтому их цель – найти суженую, добиться над *абааһы* победы, подразумевающей полное уничтожение или изгнание из среднего мира извечных врагов человечества. Герои же *нимнганов* очень редко задумываются о своем предназначении, у них антропоморфные враги, они борются со всеми встречными богатырями, иногда даже убивая соплеменников. Одинокие герои часто просто ищут людей, мечтают помериться силой с достойным противником; в *олонхо* одинокие герои, жаждущие подвигов иногда кричат, стуча в потолок и пол, вызывая на бой богатырей Верхнего и Нижнего миров. Нередко, отпрашиваясь у родителей, герои *нимнганов* поют о желании «увидеть край земли». Это словосочетание означает стремление посетить иные миры, граничащие со средней землей.

Сборы в поход очень просты: охотники не берут с собой ни еды, ни одежды: они – пешие, им мешает все лишнее. Прощаясь, богатыри обязательно поют. Разница прощания героев с домом в якутском и эвенкийском эпосах состоит в том, что герои *олонхо* обращаясь к *иччи* огня, дома, коновязи, местности, а герои *нимнганов* – прямо к чуму-строению. В прощальных песнях герои назначают срок возвращения, желают благополучия остающимся. В эвенкийском эпосе обе стороны обещают при опасности и угрозе смерти «послать по ветру свои волшебные слова». Автор отмечает существующий в тунгусской культуре жанр предсмертных песен: обычай оставлять песни-завеща-

ния для передачи родственникам, которые не успели приехать и проститься.

Нечастые примеры ЭО жертвоприношения в пути отражают изоморфные ТО, выражая представления о силе заклинаний и магическом значении такой жертвы, как оторванных от одежды лоскутков, привязываемых на ветви деревьев при переправе через реку или бросаемых ветру-пурге, от чего небо проясняется.

Одно из действий эвенкийского героя проливает свет на слагаемые якутского обряда *кэрэх*, когда снятую целиком шкуру лошади шаман вешал на наклоненную лесину, «отправляя» заранее оговоренную жертву Верхним *абааһы*. При *кэрэх* ветку-лесину двигали, изображая «движение» жертвенной лошади на северо-запад Верхнего мира. В *нимнгакане* эти обрядовые действия являются способом оживления оленей. Герой вешает их на наклоненную сухую лесину и приговаривает, чтобы они зашевелились так же, как шевелится это дерево. Когда он, встав на вершину этой наклоненной лесины, стал раскачивать ее, олени зашевелились и ожили. Герои *нимнгаканов* часто уходят в походы пешком. Иногда бегущий богатырь как истинный охотник, оставляет метки для обратного пути.

Изменение хозяйственного уклада – переход к оленеводству – отражается в том, что богатыри-*сонинги* путешествуют иногда на верховых оленях. Одиноким героям добывают их, убив в бою встречного богатыря. При этом (явно уже объезженный) олень обязательно ставит в песне условия своего подчинения: новый хозяин должен удержаться на нем при объездке. Встречаются сюжеты приручения дикого оленя. Позже в *нимнгаканах* Н.Г. Трофимова герои путешествуют и на крылатых конях, что, несомненно, заимствовано из эпоса тюрко-монгольских соседей. Конь все-таки воспринимался эвенками как верховое животное врагов, но в достаточной степени мифологизировано. Например, страшна картина места обитания коня-людоеда: конь стоит на вершине и «похрустывает костями» человеческими, которыми усыпаны все склоны гор. Герой приручает его, применив появившуюся вдруг у него шаманскую способность превращений. Среди верховых животных в эвенкийском эпосе встречается и медведь. Но чаще герои *нимнгакана* путешествуют в облике птиц. При чем именно у умеющих превращаться в птиц эти крылатые ипостаси называются «верховыми», что раскрывает смысл указания птиц в качестве верховых животных в полных именах героев *нимнгакана*.

Известно, что в традиционных культурах сновидение трактовалось как путешествие души человека. Шаманские путешествия в иные

меры были ментальными, поэтому зевки в начале камланий якутских и эвенкийских шаманов являлись знаком готовности одной из трех душ отправителя обряда к путешествию. Пение и ритмы бубна были способом достижения измененного состояния сознания, когда средствами шаманской поэтики описывались различные видения, преодолеваемые пространства, контакты с духами.

Уникальный сюжетный мотив эвенкийского эпоса «путешествие во сне» связан с конем, который советует герою, не знающему пути к врагу, лечь и поспать на серебряной кровати в его левом ухе. Далее, не зная страны невесты, богатырь приказывает коню: «Сам знаешь, куда ехать», – и достигает места, «вдруг проснувшись». На разные лады повторяется «долго ли ехал/шел – сам не знал», «не знает, куда бежит: то ли вверх, то ли вниз», по реке, «не помнил, что было с ним; вдруг он проснулся».

Универсальная формульность неопределенно дальнего пути часто встречается в мировом эпико-сказочном фольклоре. Но только в эвенкийском эпосе этот синоним дальности пути сохранил связь с мотивом путешествия во сне, где формула «долго ли, коротко ли» применена настолько точно, что раскрывается её собственная логика и смысл, проливающие свет на генезис этой формулы. Возможно, и приказы «идти туда, не знаю куда», связанные с неопределенностью цели («принеси то, не знаю что»), восходят к отражению представлений о путешествиях души во сне и шаманских путешествиях.

При анализе воинских обрядов выявлены такие ЭО, как песенные оскорбления перед боем, песни-договоры о последовательности видов поединка и праве первого удара/выстрела, о желании довести бой до смертельного исхода, заклинание стрел, лука, прощальные песни и т.д. В отличие от *олонхо* здесь на предсмертные песни помощь не приходит, отсутствуют песенные обращения к божеству войны *Илбис Кыыһа*, поскольку такого персонажа нет.

В *нимнгаканах* нередко встречается мотив соблазнения героя лже-невестой. Универсальный мотив лженевесты позднее эволюционировал в сторону сказочного мотива «подменной жены». Автором рассмотрены также другие мотивы, связанные с невестой и свадьбой. Сделан вывод о том, что эпос эвенков отразил переходное состояние счета родства с материнского на отцовский род.

В этой части анализируются также все опубликованные А.Н. Мыреевой *нимнгаканы*, записанные от выдающегося эвенкийского сказителя середины XX в. Н.Г. Трофимова. Выявление традиционных сюжетных мотивов *олонхо* в интерпретации двуязычного эвенкийского

сказителя, исполнявшего на якутском языке и *олонхо*, и *нимнгаханы*, доказывает влияние *олонхо* на Н.Г. Трофимова, чье творчество представляет новый этап в развитии эвенкийского героического эпоса по сравнению с зафиксированной Г.М. Василевич более архаичной эпикой.

В **V части** (с. 340 – 389: «Реликты тотемизма в культуре», 3 рубрики) демонстрируется, что среди мифологических, эпических и фольклорных героев народов мира видное место занимает образ животного первопредка: герой палеоазиатского эпоса Ворон, главный персонаж медвежьего праздника, образ орнитоморфной прародительницы-лебеди у эвенков, якутов, бурят, казахов; лошадь-мать эпического прародителя якутского народа Дыырая и южнославянского героя Милоша Кобилича. Представления о зоо- и орнитоморфности первопредков, их способности к оборотничеству восходят к дошаманским тотемическим и анимистическим верованиям. Главным в самой идее существа двойной природы является попытка маркировки «чужого». В фантастической форме соитие женщины с тотемом четко прослеживается наличие идеи о двух составляющих в происхождении рода: «своей» женщины-прародительницы и мужчины из «чужого» рода (ср. у народов Евразии и Америки тексты о медведях-первопредках).

Варианты мифов о героях-первопредках отражают период патрилинейного счета родства и патрилокального поселения супругов. Переход от материнского права к отцовскому отразился в перекодировке персонажей: маркер «чужой» теперь относится к девушке-тотему (лебеди).

В целом существуют два стадияльно разных типа мифов о животных первопредках: в первом представлено животное-оборотень мужского пола, выступающее в функции похитителя девушки-прародительницы этноса; во втором, где взаимоотношения первопредков трактуются с точки зрения отцовского рода, прародителем этноса считается мужчина, а «чужой» в паре первопредков является девушка (лебедь, тигрица, касатка). Однако «чужая» зооморфная сторона в этом типе мифов отодвинута на второй план, в сюжете превалирует человеческий облик невесты. Само понятие животного первопредка можно считать древнейшим пластом в традиционных культурах сибирских народов.

При реконструкции культа коня на основе эпических и этнографических материалов рассмотрен ряд мотивов. Выявлены разные виды проявлений метисности детей (полулюдей-полуживотных) от первых экзогамных браков, выразившихся сначала в разноморфности близне-

цов (один из них антропоморфен, другой - зооморфен), а затем в половинчатости тел чудеснорожденных героев: разделенных вдоль тела на правую и левую (в эвенкийском, нанайском эпосе) или переднюю и заднюю половины («зад из серебра, а перед из золота» - в *олонхо*, эпосе южно-сибирских тюрков и др.), либо поперек тела (типа древнегреческих кентавров). С утратой тотемистических представлений фольклорные персонажи с миксандрогенными чертами всюду стали восприниматься как противоестественные уроды.

Эпико-сказочный мотив о богатырских летающих конях, умеющих говорить, очевидно, генетически восходит к идее оборотничества культовых животных, в определенное время суток представавших перед супругами в человеческом облике, в профанном времени сохранивших способность говорить (в *олонхо* и петь в стиле А!) только в фольклоре.

По соблюдаемым якутами свадебных ритуалах манипуляциям с обменом коней на невесту, с мясом лошади, способов её убийства, ритуалом её поедания сообществом и т.д. автором раскрывается символика уподобления основательницы новой семьи лошади-прародительнице. Многие свадебные символы, связанные с лошадью, как бы возвращают ритуал к временам первотворения.

Бескровные жертвы *ытык ат* - посвящение коней божествам *айыы* - рассматриваются в контексте саяно-алтайских материалов об *ызыхах*. Сопоставление вывода Л.П. Потапова об одномастности коней как маркера определенного рода с якутскими материалами позволяет автору предположить связь масти родовых табунов с цветом лошади-прародительницы данного рода.

Автор обратила внимание на особое качество девушек – прозрачность, присутствующее в формуле описания красоты, что присуще не только якутскому эпосу. Характеристика напоминает «рентгеновские» изображения на петроглифах, где объекты видны как бы насквозь, видны их внутренние органы (так изображалась душа умершего животного – тотемного предка). Аналогичная формула сохранена и в русских волшебных сказках, где она прямо связана с образом лебединых дев, которых призывают герои: «Хочу, чтоб явилась передо мною Лебедь-птица, красная девица, сквозь перья бы тело виднелось, сквозь тело бы кости казались, сквозь костей бы в примету было, как из косточки в косточку мозг переливается». Формула точно описывает двойную природу образа: лебединые перья, девичье тело и то общее, что их связывает, – кости.

Автор сопоставляет образ прозрачной невесты – эпической прародительницы якутов – с прозрачным скелетом на орнитоморфном шаманском костюме, прочно связанным с идеей оборотничества. Образ птицы (лебедя, совы, орла) можно считать основополагающим для шаманских костюмов тех этносов/родов, у которых эти птицы считались тотемами.

Заключение. Героический эпос якутов *олонхо* представляет собой синкретический жанр, который был рассмотрен в процессе исследования сквозь призму комплексного подхода, включавшего музыковедческий, фольклористический, этнографический аспекты, а также элементы филологического (лингвистического и литературоведческого) анализа. В диссертации в виде монографии впервые:

- был проделан комплексный анализ якутского героического эпоса – синкретического жанра фольклора, содержание которого выражено средствами разных кодов: словесного, музыкального, кинематического, реального (предметного) и др.;
- осуществлено этнографическое изучение музыкального кода якутской культуры в целом и *олонхо* в частности;
- рассмотрена музыка *олонхо* якутов (тюрки) в контексте систем интонирования эпоса *нимнгакан* эвенков (тунгусо-маньчжур, проживающие и на территории Якутии) и эпического наследия тюрков Южной Сибири;
- при анализе архаических мелоформ сибирских народов применен семиотический метод; они рассмотрены в историческом контексте как репрезентанты ряда культурно-хозяйственных типов;
- проделан структурный анализ 87 архивных и опубликованных текстов якутских *олонхо* и опубликованных описаний обрядов жизненного цикла, праздников, промыслово-хозяйственных и шаманских ритуалов (результаты сопоставительного анализа представлены в таблицах);
- осуществлена реконструкция музыкальной драматургии *олонхо* «Кыыс Дэбилийэ» и «Строптивый Кулун Куллустуур»;
- в результате составления фонда сюжетных мотивов *олонхо* выявлена эпическая обрядность как дефиниция исторической поэтики; установлена разностадийность эпических обрядов;
- осуществлен анализ элементов космогонического и антропогонического мифов, сохраненных в текстовой формуле эпического времени;
- рассмотрен универсальный эпико-сказочный мотив чудесного роста в контексте представлений о разном течении времени в различных

мифологических мирах, из чего сделан вывод о функции мотива как маркера небесного происхождения героя *олонхо*;

- выявлена система воинских ритуалов, отраженных в *олонхо*;

- предложена интерпретация символического поведения главных персонажей свадьбы: «невидимого» жениха и «умирающей» невесты;

- выявлен фонд сюжетных мотивов эвенкийского героического эпоса (на основе анализа переводов *нимнганкан* из трудов Г.М. Василевич, А.Н. Мыреевой, А.В. Романовой), что позволило предположительно охарактеризовать «дошаманистическую» картину мира, отраженную в эпосе охотников;

- проделан комплексный анализ всех опубликованных *нимнганканов* выдающегося эвенкийского сказителя конца XX в. Н.Г. Трофимова, чье творчество представляет новый этап в развитии эвенкийского героического эпоса;

- определены традиционные сюжетные мотивы *олонхо*, использованные в творческом наследии Н.Г. Трофимова (на примере *нимнганкана* «Иркисмондя-богатырь») и выявлены особенности их интерпретации;

- рассмотрен древнейший образ животного-первопредка как иносказательного маркера «чужого» в эволюционном ряду разностадиальных версий образа этнического первопредка, сохраненного в подтексте универсальной функции жениха как похитителя в контексте свадебных ритуалов народов мира.

Автором в процессе исследования получено множество частных выводов, отраженных в значительной степени в Основном содержании работы.

Таким образом, через сопоставление *олонхо* с эпосами эвенков и южно-сибирских тюрков прослежено, что ЭО представляет собой эволюционирующее явление в контексте композиционных принципов разностадиальных типов эпоса сибирских народов. Автор характеризует состояние эвенкийской эпики как переходное от беспесенной традиции к типу поющего эпоса. В архаическом пласте *нимнганкана* становление системы ЭО только намечается. Расцвет ЭО в *олонхо*, наиболее полно отразившем обряды и картину мира шаманизма, не получает продолжения в эпосе южносибирских тюрков. Когда уходят из жизни ТО, сменяясь новыми обычаями, тогда и ЭО постепенно утрачивает «квант» художественности.

Единство языка традиционной культуры якутов по-новому доказано сопоставлением элементов эпических сюжетных мотивов с аналогично структурированными деталями отражаемых в эпосе обрядов, раннерелигиозных воззрений, проявленных в разных фольклорных жан-

рах – от космогонических и антропогонических мифов о временах первотворения до шаманской мифологии, исторических преданий, малых эпических жанров.

Наиболее повторяемые устойчивые эпические формулы и сюжетные структуры *олонхо*, рассмотренные в этнографическом контексте, позволят будущим исследователям глубже понять исторические корни сибирских героических эпосов, найти и проследить на евразийском материале генезис отдельных сюжетных мотивов, а также, возможно, и приоткрыть механизм возникновения песенного эпоса.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации:

1. Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте. Якутск, 2005. 408 С.
2. От обряда к *олонхо*: Эпическая обрядность как критерий оценки особенностей эпоса // Этнографическое обозрение. 2007, № 1 (январь). С. 1 - 18.
3. Образ животного-первопредка – иносказательный маркер «чужого» // Наука и образование. 2006, №3. С. 120-126.
4. Времена первотворения в якутских олонхо и эвенкийских нимгаканах // I Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. Том IV. М. (*в печати*).
5. Отражение культа коня в олонхо: рождение от лошади первопредка этноса // Проблемы устойчивого развития табунного коневодства: Тезисы докладов научно-практической конференции. 4-7 сентября 2006 г. / Отв. ред. Е.Н. Романова – Якутск: ГНУ ЯНИИ СХ СО РАСХН, 2006. С. 56-61.
6. Музыка олонхо в системах интонирования народов Сибири // Устойчивое развитие стран Арктики и Северных регионов Российской Федерации в контексте образования науки и культуры: Тезисы докладов Международного форума ЮНЕСКО, 24-25 июля 2006 г., г. Якутск. Якутск: ИГИ АН РС(Я), 2006. С. 51-53.
7. Ролевой эффект в эпической и традиционной обрядности // Олонхо в театральном искусстве: I республиканская научно-практическая конференция. Тезисы и материалы / отв. ред. У.А. Винокурова. Якутск: Министерство культуры и духовного развития РС(Я), 2006. С. 14-20.
8. Образ животного первопредка – иносказание животного эпоса. // Фольклор палеоазиатских народов: Материалы и сообщения

- Международной научной конференции 26-30 ноября 2003 г. Якутск: ИПМНС СО РАН, 2005. С. 54-75.
9. Евразийские мифологические параллели образа животного первопродка // VI Конгресс этнографов и антропологов России. Санкт-Петербург, 28 июня – 2 июля 2005 г. Тезисы докладов. СПб, 2005. С. 123.
 10. Прозрачность красавиц в олонхо и образ лебединой девы в фольклорных и ритуальных текстах // VI Конгресс этнографов и антропологов России. Санкт-Петербург, 28 июня – 2 июля 2005 г. Тезисы докладов. СПб, 2005. С. 200-201.
 11. Символическое поведение главных персонажей свадьбы: «умирающая» невеста и «невидимый» жених // Современные проблемы брачности и разводимости в Республике Саха (Якутия): Сб. материалов республиканской научно-практической конференции. – Якутск: ЯНЦ СО РАН, 2004. С. 44-51.
 12. Традиционные сюжетные мотивы олонхо в интерпретации эвенкийской эпической традиции // Взаимодействие культур народов Якутии в XVII – XXI вв.: Тезисы докладов и выступлений Республиканской научно-практической конференции / Республиканский научно-методический Центр народного творчества и соц.- культ. деятельности им. А.Е. Кулаковского. Якутск, 2003. С. 29-42.
 13. Проблема реального и ирреального времени сквозь призму знания «посвященных»: На материале якутского эпоса и шаманской традиции // Материалы международного конгресса «Шаманизм и иные традиционные верования и практики». 7-12 июля 1999 г. Москва, Россия. Ч.2. М.: ИЭА РАН. С. 105 – 112 (Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам. Т. 5).
 14. Эвенкийская шаманка М.П. Кульбертинова // Миф – язык – культура народов Сибири. Сб. научных трудов. Вып. 4. Якутск: Изд-во ЯГУ, 1995. С. 117-123. (в соавторстве с Г.И. Варламовой).
 15. Музыка якутских олонхо в системах интонирования тюрко-монгольского и тунгусского эпосов // Язык – миф – культура народов Сибири: Сборник научных трудов. Якутск, 1991. С. 122-132.
 16. Музыка якутских олонхо // Кыыс Дэбэлийэ: Якутский героический эпос. Новосибирск: Наука, 1993. С. 26-69 (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

17. К вопросу о семантике круговых танцев // Шаманизм как религия: генезис, реконструкции, традиции: Тезисы докладов международной конференции (15-22 авг. 1992г.). Якутск, 1992. С. 106.
18. Феномен шаманизма в истории религии // Шаманизм как религия: генезис, реконструкции, традиции: Тезисы докладов международной конференции (15-22 авг. 1992г.). Якутск, 1992. С. 3 (в соавторстве с А.И. Гоголевым).
19. Музыкальный фольклор и этногенез якутов // Фольклор и современная культура: Сборник научных трудов. Якутск, 1991. С. 147-153.
20. Об обрядовой функции варгана // Варган (хомус) и его музыка: Материалы I Всесоюзной конференции, 1988. Якутск, 1991. С. 79-86.
21. Песенные стили магической репутаций и музыка олонхо // Традиционное мировоззрение и культура народов Сибири и сопредельных территорий: Тезисы и материалы Всесоюзной научной конференции. Улан-Удэ, 1990. С. 69-70.
22. О соотношении поющих разделов якутского героического эпоса – олонхо и песенных жанров фольклора // Музыка эпоса статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 161-171.
23. Соотношение песенных разделов олонхо и обрядового фольклора // Проблемы изучения музыки эпоса: Тезисы докладов и сообщений научно-практической конференции (19-23 апреля 1988 г.). Клайпеда, 1988. С. 55-60.
24. Эпический стиль дьэирэтии ырыа в инструментальной музыке якутских композиторов // Эпическое творчество народов Сибири Дальнего Востока: материалы Всесоюзной конференции фольклористов. Якутск: ЯФ СО АН СССР, 1978. С. 206-210.

Подписано в печать 15.03.2007
Формат 60 x 84/16. Объем 1,5 п.л.
Тираж 100 экз. Заказ № 7.
Участок оперативной полиграфии ИЭА РАН
г. Москва, ул. Вавилова, 46