

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЯКУТСКИЙ ФИЛИАЛ
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ

В. В. ИЛЛАРИОНОВ

Искусство якутских олонхосутов

Редакторы:
С. Н. Азбелев, Н. В. Емельянов

Кр 38433

ЯКУТСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЯКУТСК * 1082

Рецензенты:

Б. Уахатов — доктор филологических наук
Г. Окорочков — кандидат филологических наук

В работе исследуется искусство олонхосутов-создателей и исполнителей героического эпоса якутов, их роль в духовной жизни народа.

Книга рассчитана на фольклористов и всех тех, кто интересуется устной народной поэзией.



ВВЕДЕНИЕ

Проблема эпического певца ставилась в отечественной фольклористике еще с середины XIX века. П. Н. Рыбников [1] и А. Ф. Гильфердинг [2] впервые выдвинули идею всестороннего изучения личности сказителя в связи с вопросами бытования быличной традиции.

Аналогичные проблемы были поставлены В. В. Радловым на материале собранной им эпической поэзии тюркских народов Сибири и Средней Азии. Он впервые обратил внимание на импровизаторскую сторону творчества сказителей тюркских народов [3].

Фигура эпического певца стояла в центре внимания советских фольклористов Б. М. и Ю. М. Соколовых, А. М. Астаховой, В. И. Чичерова.

Фольклорная экспедиция братьев Б. М. и Ю. М. Соколовых, проведенная в 1926—1928 гг., преследовала цель — собрать тексты былины «по следам Рыбникова и Гильфердинга», что определило характер и содержание работы: записывались не только полные тексты от лучших мастеров, но и все, что еще сохранилось в памяти, вплоть до отдельных фрагментов эпического произведения. Впоследствии уникальные материалы экспедиции полнотой вошлись в работы ее участника В. И. Чичерова, исследовавшего региональные типы былинной традиции («школы») [4, 5].

Под руководством А. М. Астаховой другая экспедиция в 1926—1929 гг. провела большую собиратель-

скую работу в Прионежье, на Пинеге, Мезени и Печоре. Фольклористам удалось зафиксировать тексты, не только перенятые от прежних исполнителей, но и сделать большое количество повторных записей, что давало материал для изучения мастерства эпических певцов. Плодотворная работа экспедиции была обобщена в известных исследованиях А. М. Астаховой [6-9]. Основываясь на материалах предыдущих экспедиций и на своих собственных полевых наблюдениях, А. М. Астахова выделила по типу восприятия и воспроизведения текстов три основные категории среди северных сказителей XIX—XX веков: 1) сказители-передатчики, «перенявшие тексты совершенно или почти точно и в таком же виде передающие»; 2) сказители, которые усвоили «общий остов» и выработали в процессе исполнения свой текст; 3) сказители-импровизаторы [9, с. 71—85].

Проблема эпического певца ставилась в те годы в связи с решением таких кардинальных проблем устной поэзии, как происхождение эпоса, возникновение и развитие былинных сюжетов и мотивов. Как правильно отметила Н. Г. Черняева, проблема изучения эпического певца как своеобразного творца и хранителя эпической традиции не является автономной и второстепенной в эпосоведении, а взаимодействует и соотносится с такими проблемами, как генезис эпоса, его историческая типология, поэтика, особенности его бытования и изменения [10].

В последнее время, особенно в шестидесятых и семидесятых годах, положено начало историко-типологическому изучению эпоса (работы В. М. Жирмунского, Е. М. Мелетинского, В. П. Проппа), которое поставило вновь на повестку дня проблему изучения эпического певца [11—15]. В работах Б. Н. Путилова [16], В. М. Гацака [17] исследуется искусство сказителей на материалах повторных записей от одного и того же певца или нескольких лиц. Им заново ставится вопрос о своеобразии воспроизведения и сохранения эпических текстов. Эти вопросы нашли широкое отражение в диссертации и статьях Н. Г. Черняевой [10, 18, 19]. Она поставила своей целью раскрыть типологические особенности обучения эпического певца и воспроизведения им текстов. Н. Г. Черняева раз-

деляет сказителей на четыре типа. Для каждого типа исследуются сюжетно-композиционный уровень, былинный стих, сверхфразовые единицы и крупные семантические блоки, уровень формул.

В диссертации Ю. А. Новикова рассматриваются вопросы мастерства сказителей Пудожского края и особенности эпической традиции [20]. Основываясь на исследованиях Б. М. и Ю. М. Соколовых, А. М. Астаховой, В. И. Чичерова и др., автор пытается решить вопрос о соотношении коллективного и индивидуального начал в творчестве крупнейших сказителей Пудогги Н. Прохорова, П. Антонова, И. Феофанова и других.

Проблемы эпического певца разрабатываются и фольклористами многих других народов СССР. В частности, в исследованиях фольклористов тюрко-монгольских народов творчество сказителей занимает особое место. Этой теме посвящена кандидатская диссертация К. Рахматуллина [21]. Широко привлекая биографические данные о киргизских манасчи, он рассматривает обучение сказительству и, сопоставляя тексты двух известных манасчи С. Орозбакова и С. Каралаева, пытается выявить импровизаторские способности сказителей. Творчество киргизских манасчи привлекало внимание и академика М. О. Луэзова [22]. Он указал на потомственную преемственность исполнителей «Манаса» и наличие сказительских школ. Современные исследователи киргизского эпоса Р. Кыдырбаева [23], А. Сыдыков [24] тоже не оставляют в стороне проблему эпического певца.

Казахским фольклористам принадлежит приоритет в разработке типов носителей и создателей фольклора тюркских народов. В этом отношении интересна статья академика АН Каз. ССР А. Х. Маргулана, в которой раскрыты развитие акышства, преемственность в творчестве носителей и создателей казахского фольклора [25]. Е. Исмаилов в монографии «Акыны» затрагивает сказительское искусство жырау — создателей казахского героического эпоса [26]. Социальные функции акынов и жырау XVIII века раскрыты Н. С. Смирновой [27]. Генетические истоки сказителей казахской устнопоэтической традиции выявлены и определены в исследовании Е. Д. Турсунова [28]. Им-

провизаторское искусство акынов ставится как отдельная научная проблема в монографических исследованиях Т. Сыдыкова [29], Т. Рахимжанова [30]. Роль сказителей в системе эпической традиции тюрко-монгольских народов исследуется и Р. Бердибаевым [31, 32].

Вопросы эпического мастерства узбекских и каракалпакских сказителей разработаны в исследованиях К. Анимбетова [33], К. М. Максетова [34], А. П. Абдусамедова [35].

В. М. Жирмунский в статье «Среднеазиатские народные сказители» обобщил итоги изучения эпического певца в тюркской фольклористике и поставил задачу дальнейшего исследования в свете современного развития эпосоведения [36].

Проблема эпического певца рассматривается и в исследованиях калмыцких фольклористов. Так, Н. Ц. Биткеев разделяет джангарчи на два типа: импровизаторов и неимпровизаторов [37]. По мнению исследователя, первые в своем творчестве шли от образа к сюжету, создавая песни эпоса с новой сюжетной канвой, а представители второго типа стремились не изменять тексты песен, не вносили в них «новинки». Н. Ц. Биткеев сам исследовал эпический текст джангарчи второй группы: школу Ээлян Овла и Тельти Лиджиева. Другой исследователь Н. Б. Сангаджиева изучала эпический репертуар М. Басангова, представителя сказителей - импровизаторов [38]. Исследование личности и творчества джангарчи продолжается.

Бурятский фольклорист Р. А. Шерхунаев живо интересуется проблемами изучения эпических певцов тюрко-монгольских народов. В очерках, включенных в книгу «Певцов благородное племя», исследователь рассматривает жизненный путь и сказительскую деятельность улигершинов, алтайских кайчи, калмыцких джангарчи, якутских олонхосутов [39]. Им же написаны монографии о крупнейших народных певцах Бурятии А. Тороеве, П. Тушемилове, Псохоне Петрове, П. Дмитриеве [40—43].

Все эти факты свидетельствуют о том, что проблема эпического певца стоит в центре внимания фольклористов тюрко-монгольских народов и находится на стадии научного решения.

Краткий обзор фольклористической литературы позволяет выделить ряд актуальных вопросов искусства исполнителей эпоса, еще недостаточно освещенных в науке: процесс усвоения и воспроизведения эпического текста, соотношение импровизации и традиции, индивидуального и коллективного начал. Сказительское искусство эпических певцов как носителей и хранителей живой эпической традиции до сих пор остается малоисследованной областью современного эпосоведения. При возрастающей тенденции к угасанию сказительства исследование проблемы эпического певца чрезвычайно необходимо и актуально. Об этом серьезный разговор был на Всесоюзной конференции фольклористов, проходившей в г. Якутске в 1977 г. Б. Н. Путилов назвал изучение искусства эпического певца проблемой номер один [44, с. 6].

Исследование искусства сказителей на материале якутского эпоса олонхо имеет важное значение, так как современное развитие эпосоведения требует обобщения материалов и типологических сопоставлений по эпосу разных народов и народностей нашей многонациональной страны.

Первые сведения о якутских сказителях оставили И. А. Худяков, В. Л. Серошевский, Э. К. Пекарский, С. В. Ястремский. Первые два исследователя привели предания о сказителях, а последние при записи ввели паспортные данные об олонхосутах. И. А. Худяков отметил, что олонхо — это «зародыш народной оперы», тем самым он высоко оценил исполнительское искусство сказителей [45, с. 366]. В. Л. Серошевский тоже приводит данные, свидетельствующие о необыкновенном мастерстве олонхосутов [46].

Первые якутские ученые А. Е. Кулаковский, Г. В. Ксенофонтов и С. А. Новгородов не занимались специально вопросами сказительства, однако отдельные их замечания и записи об олонхосутах очень ценны. Так, Г. В. Ксенофонтов впервые заинтересовался личностями олонхосутов и записал их биографические и репертуарные данные [47, 48].

Тридцатые и последующие годы характеризуются общественным интересом к олонхо и его носителям. Если в дореволюционное время и в первые годы Советской власти записи олонхо велись отдельными эн-

тузнастами, то в тридцатых годах собрание олонхо было поставлено на научную основу и приняло организованный характер, что связано было с открытием научно-исследовательского института. Научные сотрудники и корреспонденты института в разных местах Якутии записывали олонхо от известных сказителей того периода. Благодаря усилиям якутских фольклористов в настоящее время мы имеем 126 записей полных олонхо, 36 кратких изложений их содержания, 51 запись сюжетов и 16 отрывков, которые хранятся в архиве Якутского филиала СО АН СССР [49, с. 13].

В сороковые годы были предприняты попытки охватить олонхосутов анкетированием. По данным И. В. Пухова, в те годы проводилось анкетирование 83 олонхосутов по 13 районам, было зарегистрировано 396 олонхо [50, с. 3].

Почти аналогичное анкетирование проводилось в семидесятых годах студентами ЯГУ. Благодаря усилиям фольклористов-энтузиастов Н. Т. Степанова, Г. Е. Федорова, наиболее полно собраны анкетные данные об олонхосутах Леннинского, Сунтарского районов. Имеются относительно полные сведения о сказителях Алексеевского, Вилюйского, Мегино-Кангаласского и Амгинского районов.

В анкетах олонхосутов отражены сведения о бытовании олонхо, обучении эпосотворчеству, об эпитетическом репертуаре сказителя, исполнительском мастерстве, указаны имена их предшественников и учителей. Сейчас имеются данные свыше чем о 500 олонхосутах. Ясно, однако, что анкетирование не претендует на полный охват всех сказителей: некоторые анкеты заполнены частично, в других случаях информаторы сами не смогли вспомнить имена менее талантливых олонхосутов.

В связи с накоплением материала об олонхосутах в тридцатые годы появляется научный интерес и к их исполнительскому искусству. Так, фольклорист А. А. Попов во вступительной статье к сборнику «Долганский фольклор» впервые широко обобщил материал о сказителях, дал репертуарную характеристику, отметил некоторые особенности исполнения долганского олонхо [51].

В 1947 г. Г. У. Эргис выпустил научное издание

олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» с параллельным переводом на русский язык. Во вступительной статье и примечаниях исследователь наряду с характеристикой жанровой специфики олонхо, его художественно-образительных средств затрагивает вопросы исполнительского искусства олонхосутов, представляя их как творческие личности [52].

И. В. Пухов, разрабатывая проблему художественного обобщения в якутском героическом эпосе, освещает отдельные вопросы сказительской техники олонхосутов. Особенного внимания заслуживает его статья «Исполнение олонхо», где автор впервые в якутской фольклористике рассматривает исполнительские традиции сказителей [53]. Статья ценна тем, что в ней привлечены живые факты сказительства, использованы наблюдения самого исследователя.

П. Е. Ефремов, обобщая итоги фольклорной экспедиции Института языка, литературы и истории Якутского филиала СО АН СССР в Сунтарский и Нюрбинский районы, дает географию распространения олонхо, сведения о бытовании якутского эпоса [54].

В последние годы усиленный интерес к олонхосутам проявляет бурятский фольклорист Р. А. Шерхунаев [39, с 195—226].

Г. К. Боескоров написал очерк о жизни и творческой деятельности С. А. Зверева [55]. Исследования о народных певцах Е. Е. Ивановой, П. С. Семенове написаны И. В. Пуховым [56] и Г. М. Эргисом [57]. В работах современных музыковедов Якутии, в частности Э. Е. Алексеева [58—60], Г. М. Кривошапко [61, 62], рассматриваются вокальные особенности олонхосутов. Напевы олонхо в аспекте исторической типологии исследуются С. Н. Кондратьевой [63, 64].

Такова краткая характеристика истории изучения вопросов сказительства в якутской фольклористике.

В настоящей работе исследуются основные характерные черты сказительского и исполнительского искусства якутских олонхосутов. Автором использованы, в основном, рукописные тексты олонхо, хранящиеся в фондах архива Якутского филиала, и магнитофонные записи, произведенные самим автором. Поскольку в якутской фольклористике исследование искусства олонхосутов в монографическом плане ведется впер-

вые, данная работа не претендует на широкий охват проблем, которые ставятся в современном советском эпосоведении.

Автор искренне благодарен докторам филологических наук Б. Н. Путилову, Б. У. Уахатову, Р. Б. Бердибаеву, кандидатам филологических наук Н. В. Емельянову, Т. М. Мирзоеву, Б. И. Саримсакову, Г. Г. Окорокову за ценные научные советы и консультации, а также всем коллегам, принявшим активное участие в обсуждении и подготовке монографии к печати.





ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОЛОНХОСУТЫ— СКАЗИТЕЛИ ЯКУТСКОГО ЭПОСА

Олонхо — крупное художественное произведение состоящее в среднем из 7—10 тыс. стихотворных строк. Иногда встречаются более крупные эпические тексты. Так, олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», воссозданное П. А. Ойунским, содержит 36 тыс. строк. В шестидесятые годы со слов олонхосута Усть-Алданского района Р. П. Алексеева записан крупный эпический текст «Ала Туйгун», который состоит из 52 тыс. 410 стихотворных строк. Сами олонхосуты объем олонхо определяли по продолжительности исполнения. Обычно единицей измерения служило исполнение олонхо в течение одной ночи¹. На больших праздниках (ысыах, свадьба — уруу) исполнение длилось две-три ночи. В. Л. Серошевский встретил сказителя Манчары, который говорил, что он знает такое олонхо, которое можно рассказывать месяц [46, с. 611]. Фольклористами И. В. Пуховым [50, с. 60—61], П. Н. Дмитриевым [65 с. 231] зафиксированы предания о том, что олонхосуты И. Охлопков-Чочойбох, И. В. Табахыров за одну ночь не успевали исполнить даже вступительную часть эпического текста. Видимо, в устном исполнении олонхо имело еще больший

¹ Пухов И. В. в статье «Исполнение олонхо» пишет так: «Исполнение продолжалось примерно с 6—7 часов вечера — начала рассвета. Иначе говоря, все исполнение продолжалось 10—12 часов приблизительно». Судя по магнитофонным записям, за это время олонхосут может рассказывать 9—10 тыс. стихотворных строк.

размер, чем записанные тексты. К сожалению, олонхо во всей его полноте осталось незафиксированным.

От других жанров устного творчества олонхо отличается прежде всего стабильностью и традиционностью сюжетно-композиционной структуры. Наиболее полная вступительная часть начинается с эпического зачина, затем следуют подробные описания трёх эпических миров, священного дерева, жилища, портрета главного героя, богатырских доспехов, богатства богатыря и т. п. Завязка во многих олонхо является традиционной. И. В. Пухов различает четыре вида основных мотивов, с которых начинаются действия богатырей: 1) нападение богатыря абаасы на семью других людей айыы, 2) нападение абаасы на семью героя, 3) герой отправляется на поиски невесты, 4) герой отправляется на поиски приключений [50, 60—61]. В описании богатырских подвигов переплетаются самые различные мотивы и эпизоды. Традиционными в каждом олонхо являются описания богатырских походов и поединков. Эти эпизоды даже в одном эпическом произведении могут повторяться несколько раз, в зависимости от описываемых событий. В. Я. Пропп центральными сюжетными темами якутского эпоса считает «героическое сватовство» и «борьбу с чудовищами» [15, с. 41—42]. Е. М. Мелетинский добавляет к этому «родовую месть» [13, с. 259]. Богатырские подвиги во всей совокупности раскрывают эти темы. Женитьба богатыря и других главных персонажей (брат и сестра героя) и устройство прочной семьи служат развязкой эпических конфликтов. Олонхо заканчивается описанием всенародного праздника-ысыаха, который символизирует наступление счастливой жизни для всего племени ураангхай саха.

От других жанров устного народного творчества олонхо отличается своеобразным исполнением. Описательная часть сказывается быстрым темпом, а монологи каждого персонажа передаются песней, раскрывающей данный образ. В. Я. Пропп музыкальное исполнение считал необходимым признаком русского героического эпоса. «От романов, героических поэм, легендарных сказаний и пр. эпос отличается иной жанровой принадлежностью и иными формами исполнения,— писал исследователь.— Признак: музыкаль-

ного, песенного исполнения настолько существен, что произведения, которые не поются, ни в каком случае не могут быть отнесены к эпосу» [15, с.6]. Это замечание В. Я. Проппа полностью относится и к якутскому эпосу.

Термином олонхо принято обозначать не только жанровое понятие, но и отдельные произведения этого жанра, которые обычно называются по имени главного героя: «Нюргун Боотур Стремительный», «Эр Соботох», «Кулун Куллустуур», «Юрюнг Уолан», «Мюлдю Сильный». Основываясь на анкетных данных олонхосутов, мы можем отметить, что память якутских сказителей сохранила свыше трехсот различных эпических названий [66, с. 68]. Среди них значительное место занимали олонхо о богатырях-женщинах («Кыыс Нюргун», «Кыыс Туйгун» и другие), в сюжетах которых, несомненно, отражены древнейшие пласты архаического эпоса.

Олонхо в годы Советской власти стало достоянием новой социалистической культуры якутского народа. Эпические произведения: «Мюлдю Сильный», «Эрбэхтэй Бэргэн» Д.М.Говорова, «Кулун Куллустуур» И.Г.Тимофеева-Теплоухова, «Тойон Джагарыма» В.М.Новикова—Кюннюк Урастырова изданы отдельными книгами. Воссозданный П.А.Ойунским эпический текст «Нюргун Боотур Стремительный» переведен на русский язык В. В. Державиным. Грамзапись этого же олонхо в исполнении народного артиста Якутской АССР Г. Г. Колесова получила высокую оценку общественности [67, 61, 62].

Якутский эпос известен нам благодаря искусству олонхосутов, его первых творцов, исполнителей и хранителей. Олонхосуты, как и сказители многих других народов, не являются профессионалами. Однако народ высокое звание «олонхосут» давал только тем лицам, которые удовлетворяли эстетические и духовные потребности эпической среды, обладали настоящим талантом создателя и исполнителя и, наконец, ценили и уважали олонхо, ради исполнения которого забывали свои личные интересы. К личным именам некоторых сказителей добавлялось почетное прозвание «олонхосут» или «ырыа», что, конечно, являлось свидетельством признания таланта и способностей на-

родных олонхосутов. Так, известны имена: Олонхосут Олоодо (Чурапчинский район), Олонхосут Миитэрэй — Д. М. Говоров, Олонхосут Назарка — Н. Петухов (Усть-Алданский), Ырыа Ылдьяа (Амгинский), Ырыа Сиэнчэ — С. С. Афанасьев, Ырыа Хаасах — Г. П. Казаков (Сунтарский), Ырыа Дыгыһар — С. Н. Каратаев и др. В каждом наслеге, улусе были свои знаменитые сказители. Народ любил их и признавал олонхосутов как носителей и хранителей духовного наследия.

I

Помня и ценя талантливых олонхосутов, народ создал о них многочисленные легенды и предания. И. В. Пухов рассматривает рассказы о них «как особый вид жанра преданий и легенд» [53, с. 144].

Согласно якутской мифологии, первым создателем и исполнителем олонхо является мудрец Сээркээн Сэсэн. Исследователи эпического творчества якутов П. А. Ойунский [68, с. 193]. Д. С. Макаров [67], ссылаясь на фольклорные материалы, справедливо заметили двойственную функцию Сээркээн Сэсэна: с одной стороны, он — создатель и хранитель эпоса, с другой, — один из персонажей олонхо, выступающий в роли мудрого советчика главных героев. На первый взгляд, словосочетание «сээркээн сэсэн» воспринимается как «искусный рассказчик» или, как переводит Э. К. Пекарский, «красноречивый говорун» [69, стлб. 2176]. Видимо, сээркээн сээсы, мудрые люди родового строя, были хранителями и распространителями мифологических преданий и рассказов, которые, по словам К. Маркса, составляли «не только арсенал эпоса, но и его почву» [70, с. 736]. В этом смысле особый интерес представляет сказительская традиция северных якутов. Они различают два вида олонхо: ырыалаах олонхо — олонхо с песней и саты олонхо — дословно, пешес олонхо, которое только рассказывается. Исследователи якутского фольклора, в частности П. Е. Ефремов, склонны рассматривать олонхо северных якутов как произведения, сохранившие более архаические формы эпоса, где наличествуют сказочные сюжеты и прозаические вставки [71, с. 71—89].

Интересно отметить, что киргизы под общим термином «жомоктор» понимают все сюжетно-событийные произведения, представляющие собой художественное повествование, а для обозначения жанра сказки употребляют словосочетание «жее жомоктор», первый компонент которого также переводится «пеший» [72, с. 7]. По-видимому, в совпадении разграничения сказки и эпического жанра отражены древние генетические истоки эпоса.

Башкирские сказители героического эпоса называются народными сэсэнми [73, с. 484]. Они как мудрые люди принимают участие в разрешении вопросов, выступают в роли советников у полководцев. Мудрецами и ораторами, владеющими искусством красноречия, являются и казахские шешены [74, с. 327]. Из вышеизложенного можно предполагать, что сэсэны (сэсены, шешены) и у якутов, и у башкиров, и у казахов когда-то выполняли одинаковую функцию. С дальнейшим развитием олонхо как особого своеобразного жанра якутского народного творчества исполнителей его стали называть олонхосутами. А Сээркээн Сэсэн в настоящее время символизирует образ создателя и хранителя эпоса, родоначальника сказителей. Сээркээн Сэсэн относится к тем героям, о которых А. М. Горький писал, что они суть «вместилище всей энергии племени, уже воплощенной в деяниях, отражение всей духовной жизни рода» [75, с. 28].

Таким образом, Сээркээн Сэсэна можно отнести к плеяде таких легендарных сказителей мирового эпоса как древнегреческий Гомер, древнеиндийский мудрец Вайшампаяна, карело-финский Вейнемейнен огузский Деде Коркут, русский певец Боян и др. Потомки Сээркээн Сэсэна — народные олонхосуты, из глубин веков, из поколения в поколение передавали свое изящное искусство, обогащая и развивая содержание и идею олонхо.

Уходят легенды, данные о сказителях скромны и не раскрывают полную картину их творческой деятельности. Так, мы знаем по записям исследователей только несколько имен олонхосутов XVII века: Ырыа Чонкунаан, Ырыа Чэкэт Тур. Известен нам как искусный рассказчик и прекрасный олонхосут Сэсэннээх Сэлликидиэн, от которого якутскую мудрость, унас-

ледовал Ырья Яков — Я. Васильев, непосредственный наставник С. А. Зверева.

Образы древних сказителей сохранены в легендах и преданиях. В. Л. Серошевский записал легенду о знаменитом олонхосуте Артамоне: «Голос его обладал звучностью, пение — душою, когда он пел, с женщинами случалась истерика, мужчины, очарованные, ослабевшие точно маленькие дети, не могли уйти. От его пения сохли деревья и люди теряли рассудок» [46, с. 593].

Современные олонхосуты Таттинского района помнят предание о легендарном Килээмпире. По их признанию, самое популярное в бывшем Ботурусском улусе олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» получило всеобщее признание благодаря великолепному исполнению Килээмпиром. Когда он пел богатырские монологи, «звенела медная посуда, с потолка сыпалась пыль» [76, л. 93]. Такими же олонхосутами, обладающими сильным голосом, считаются И. Винокуров — Табахыров (Алексеевский район) и Иев Новгородов — Иэгни Хотоох (Чурапчинский).

Большая часть преданий о знаменитых олонхосутах связана с повериями и мифологическими представлениями. В прошлом якуты верили в магию слова и считали грехом чрезмерно описывать Верхний и Нижний миры, так как это, по поверью, якобы могло вызвать несчастье. Как рассказывает старейший якутский фольклорист Г. М. Васильев, во время исполнения олонхо на все окна и двери ставили кресты, чтобы злые духи из Верхнего и Нижнего миров² не вошли в юрту.

Г. У. Эргис записал со слов П. С. Олесова рассказ об олонхосуте Протопопове. «Когда он начал сказывать, в хотоне послышался возглас «Да, да!», потом за печкой. Олонхосут, не обращая на это внимания, продолжал еще вдохновеннее сказывать, в это время из-за печки вышла женщина со старинными украшениями и села на кровать, расположенную против входа. Тогда олонхосут сказал: «Я сказываю хозяйцу дома, а не тебе», — и ожигом удалил ее» [77, л. 167].

В других случаях духи обращались в стержов.

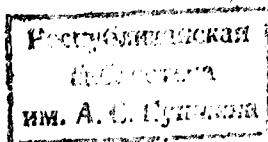
² Из личной беседы автора с Г. М. Васильевым.

Гак, Филипп Сивцев, олонхосут Мегинского улуса Нерюктяйского наслега, однажды рассказал И. Г. Тимофееву-Теплоухову такой эпизод: «Я сказывал олонхо на свадьбе Лепчиковых, когда я затянул свою песню, вся медная посуда зазвенела, затем я вдруг заметил, что в такт песне голова стерха из-под кровати вытягивается до самого потолка. Я очень испугался. На следующий день, не закончив олонхо, возвратился домой. Дома случилось несчастье — почти одновременно умерли двадцатипятилетний сын и жена. С тех пор не сказываю и вам советую слишком не увлекаться этим грешным делом»⁹. Действительно, И. Г. Тимофеев-Теплоухов некоторое время не сказывал. Только в годы Советской власти талантливый сказитель снова стал исполнять свой эпический репертуар.

В одном из преданий, записанном преподавателем якутского языка и литературы В. И. Харламповым, об олонхосуте Н. И. Седалищеве-Мечеке говорится: «В Чочуйском наслеге Вилуйского района, в местности Чинэкэ, жил голова Таата. Мечеке впервые прославился на его свадьбе (уруу). Впоследствии он, не обращая внимания на свое бедное хозяйство, стал сказывать беспрерывно целыми месяцами и даже годами. В течение года он исполнил «трижды девять» (үс тобус) олонхо. Старики утверждали, что он сказитель от природы и божества. Старшие братья Чакыр Прокопий, Сэттэкэ Дмитрий предупреждали его, что он слишком много сказывает о небесном и подземном мирах и это может повлечь за собой кару, потому лучше отказаться от сказительства. Тот не послушался. Отец пригласил знаменитого шамана, чтобы усмирить сына. После этого Мечеке на длительное время перестал сказывать. В конце жизни исполнил только три олонхо» [78, с. 89].

Однако, по преданию, исполнение олонхо иногда спасало сказителей от гибели. Например, рассказывают, что олонхосут из Сунтарского района Ырья Титов, случайно попав в водоворот порога Малая Хаана реки Вилуй, спاسся от неминуемой гибели, очаровав своим искусством духа-хозяина этого грозного порога.

⁹ Воспоминание И. Г. Тимофеева-Теплоухова, записанное П. Н. Поповым, хранится в архиве республиканского Дома народного творчества.



38433

он, якобы в течение девяти суток, находясь в плену вдоворога, беспрестанно исполнял олонхо [79].

Вероятно, консервативный взгляд на судьбу олонхосута и вера в магическую силу слова препятствовали долгое время открытию якутского эпоса, хотя первые путешественники-исследователи XVII века Г. Ф. Миллер, И. Г. Гмелин, Я. И. Линденау и другие придавали большое значение «сказкам и изустным объявлениям» для чисто научных целей [80, с. 462].

Олонхо стало известно науке только с 40-х годов прошлого столетия. Впервые краткое содержание олонхо «Эриэдэл Бэргэн» зафиксировано в 1843—1845 гг. А. Ф. Миддендорфом [81]. Спустя несколько лет уроженец Якутии А. Я. Уваровский по памяти записал олонхо «Эр Соготох» [82]. Уже в конце XIX века И. А. Худяков, Э. К. Пекарский, С. В. Ястремский и другие записали и издали по нескольку олонхо. Возможно, в этот период в связи с развитием общественных отношений суеверный взгляд на искусство олонхосутов в какой-то степени отступил и исследователям стало легче записывать олонхо.

Основная часть преданий об олонхосутах отразила сюжет состязания сказителей с дьяволом-абаасы. Такие предания встречаются довольно часто и широко распространены по всей Якутии и даже за ее пределами, в частности, у долган.

Нами в 1970 г. зафиксировано от С. Н. Кононова, жителя Улахан Аан Орджоникидзевогo района, предание об олонхосуте Хоолдук Хоносо, который в расцвете сказительской деятельности состязался с абаасы. Чтобы перелететь его, он в быстром темпе проговорил труднопроизносимое слово и сразу сказал: «А все-таки я тебя превзошел» [78, с. 64].

Знаменитыми сказителями, победившими в состязании с дьяволами, были Ырыа Матый (Мегино-Кангаласский район), Кээмпэс, Логуу (Алексеевский), Сэсэннээх Сэлликидиэн (Сунтарский), Быллай (Верхоянский) и др.

И. А. Худяков в свою этнографическую работу включил предание о состязании сказителей с дьяволами и попытался дать объяснение этому виду суеверия. Он писал: «С хорошим певцом дьявол вместе поет» (Утүө ырыаһыты кытары абааһы кытта ыллаһар), —

говорит якутская поговорка. В 1861 г. один якут ехал из Верхоянска домой и шел дорогой, а на облаке вместе с ним черт запел и шел вместе с ним так долго, что якут с песней доехал до дому и с песней взошел в дом: этим только и избавился от дьявола. Это суеверие, без сомнения, было порождено тем, что человек заметил впервые эхо, вторящее в околоте за его голосом... [45, с. 365].

По поверью долган, исполнительское искусство сказителей спасало людей от разных тяжелых болезней. «Во время эпидемии заставляли рассказывать былины и сказки, которые рисовали жизнь героев счастливой,— писал А. А. Попов, первый исследователь долганского фольклора и этнографии,— дух болезни, подойдя к тем чумам, где рассказывали такие былины и сказки, будучи обманут их образами, говорил: «Что за люди» я на них посылаю болезни, а они все продолжают жить благополучно, с ними ничего не сделать»— уходил совсем» [51, с. 88].

Спустя почти тридцать лет якутский фольклорист П. Е. Ефремов зафиксировал бытование такого же предания. «Сказитель из Носко исполнял олонхо, говорят (во время эпидемии — П. Е.) три года не давал (защищал — П. Е.) своих людей духу болезни. Олонхо застилает глаза духу болезни так, что тот не замечает живых людей» [83, л. 5].

И. С. Гурвич в работе «Культура северных якутов-оленеводов» приводит несколько преданий, записанных со слов С. Соломонова, А. Ф. Николаевой, Р. Герасимова, где рассказывается, что певцы-сказители во время эпидемии «воспевали и умилоствляли ослу и корь» [84, с. 184—185].

Конечно, прежде всего в этих преданиях отражены суеверные представления якутов, но они свидетельствуют и о высокой симпатии народа к олонхосутам. Их исполнительское искусство, талант оценивались критериями того времени: если олонхосут состязался с дьяволами — следовательно, он самый талантливый певец и мастер художественного слова. Такие олонхосуты славились не только в период своей сказительской деятельности, о них рассказывали из поколения в поколение. Некоторые легенды и предания бытуют до сих пор.

Согласно представлениям самих олонхосутов в прошлом, они овладевали сказительским искусством благодаря помощи «чудесных» сил. Некоторые сказители считали себя избранниками божеств и духов. «В старину доброе божество (айыы) сказало шаману, что он создаст сказителя былии, чтобы люди не могли скучать» [51, с. 14]. Других олонхосутов благодарила олонхосут, появляющийся во сне. Н. Р. Петухов, прославленный олонхосут Центральной Якутии, говорил: «Если ты не видишь во сне ночного олонхосута, из тебя не выйдет хороший сказитель. Я научился у него Когда сплю, каждую ночь приходит олонхосут с красным платком на голове и рассказывает олонхо» [76, л. 80]. Интересно отметить, что такое поверье зафиксировано в эпической традиции тюрко-монгольских народов Б. Я. Владимирцовым [85, с. 7—53], М. О. Ауэзовым [22], Е. Исмаиловым [26, с. 78—81]. Видимо, в этих поверьях отражено древнейшее представление о носителях эпоса.

Такие представления о песенном даре имели широкое распространение на определенной ступени развития общественной идеологии. Согласно древнейшим легендам, первый англо-саксонский поэт Кэдмон, слепой фризский певец Бернлеф, древний скандинавский сказитель Хальбиорн получили дар сказителя и певца во время сна [86, с. 397—408].

В сказительской традиции народов Средней Азии, как известно, было широко распространено специальное обучение. Будущему народному певцу необходимо было пройти определенную школу сказительского мастерства. «Обучение новичков высокому песенному искусству имеет свои приемы и правила. Они одинаково едины как у казахов акынов, так и у узбекских бакши,— пишет проф. Е. Исмаилов и утверждает: —Здесь наблюдается сходство со школьным обучением. Если ученики грамотные, то они, приходя к этим наставникам, также грамотным, берут из их библиотеки рукописи и заучивают наизусть — это есть самый первый этап обучения» [26, с. 91]. Так длится 2—3 года. В конце обучения ученики выступают перед аудиторией. Выдержавшие строгий суд

ценителей. эпоса получают почетное звание исполнителя эпических произведений — акын, манасчи, бахши, джангарчи и т. д. — выступают самостоятельно.

Специальное обучение эпосопению, видимо имело немаловажное значение. Так, В. Л. Серошевский привел факт платного обучения сказительству. «Обучение происходило таким образом: старый певец поет громко песню и заставляет тут же повторять за собою ученика, затем ученик многократно повторяет самостоятельно поэму, а учитель следит за ним и поправляет слова и напевы. Выучка одного олонхо стоит от тридцати копеек до рубля, — писал этнограф. — Я раз присутствовал при семейной сцене, вызванной страстью к песням. Старуха-мать упрекала юношу-сына, что этот последний безмен масла променял на песню» [46, с. 594]. Такой же факт зафиксирован И. В. Пуховым со слов олонхосута И. И. Говорова: старейший сказитель Иван Охлопков — Чочойбох научил тогда молодого олонхосута Д. М. Говорова, впоследствии ставшего прославленным эпическим певцом Якутии [87]. Такие формы обучения практиковались редко. О случае специального обучения сказительству рассказал нам И. И. Борисов, житель с. Туора-Кель Алексеевского района: «Знаменитый олонхосут И. В. Винокуров-Табахыров учил И. Е. Огочуярова и Н. Васильева. Старик по частям рассказывал олонхо, а ученики тут же за ним повторяли и через некоторое время воспроизводили весь текст» [78, с. 9]. И. Табахыров отдавал предпочтение И. Огочуярову. И действительно, он стал хорошим олонхосутом, от него записано крупное эпическое произведение «Усук Тюрбюю».

Н. В. Емельянов со слов сказителя Ленинского района П. П. Алексеева — Батараак записал воспоминание об олонхосуте Л. Е. Егорове, который специально обучал детей сказывать олонхо. «Он делал различные замечания: когда радуется богатырь, ладо петь легко, в быстром темпе, когда дает напеву, медленно, — вспоминал П. П. Алексеев. — Иногда он проводил коллективное детское исполнение: один сказывал вступительную часть, другой пел песню богатыря айыы, третий становился богатырем абаасы, четвертый брал роль женщины» [88, л. 11].

Видимо, вышеприведенные факты обучения олонхосутов имеют у якутов эпизодический характер, так как ныне здравствующие олонхосуты, с которыми мы беседовали, не сообщали конкретно о формах обучения, хотя признают своими учителями олонхосутов старшего поколения. Вероятно, становлению олонхосутов, росту их мастерства более всего способствовало наличие своеобразной эпической среды. Примечательно в этом отношении замечание исследователя якутского быта Н. А. Виташевского: «Среда, где ходят эти историйки (олонхо — В. И.), и проявляющееся в ней творчество — та лаборатория, где именно вырабатывается олонхо, настоящий усках тыл» (т. е. устная поэзия — В. И.) [89, с. 451]. В такой эпической атмосфере усвоение сказительского искусства не требовало от молодых олонхосутов особой подготовки. Как и у других бесписьменных народов, у якутов многократное прослушивание того или иного сказителя способствовало запоминанию сюжетно-композиционной схемы, образов олонхо, усвоению эпических формул, типических мест, полных имен персонажей и художественных изобразительных средств.

Олонхо в большинстве случаев прослушивалось в семейном кругу с приглашением близких соседей. Современный сказитель И. Е. Кардашевский, из уст которого в 1970 г. на магнитофон записано олонхо «Уол Дугуй», рассказывает в автобиографии, что его дед, отец, старшие братья в свое время были хорошими олонхосутами и, будучи подростком, он неоднократно слушал исполнение олонхо своими близкими родственниками, а впоследствии усвоил их эпический репертуар [78, с. 58].

В автобиографическом рассказе М. З. Мартынова, олонхосута Сунтарского района, мы наблюдаем такой момент: он, подражая взрослым, сказывал среди своих сверстников то, что запомнил. М. З. Мартынов своими учителями считал старших братьев С. Н. Зарова-Моотохоона, Ерюян Савву и близкого соседа И. Кириллина.—Тээсэра [79, с. 129].

Фольклорист-собираатель А. А. Саввин писал об олонхосуте тридцатых годов Н. Е. Павлове (Кобяйский айон): «По отцовской линии нет ни одного олонхосута, а по материнской линии — девять поколений».

сказителей, семь поколений шаманов» [90; л. 24]. Приведенный факт, несомненно, свидетельствует об устойчивости семейной традиции.

Знаменитый олонхосут Н. А. Абрамов—Кынат тоже был продолжателем семейной традиции эпосопения. В семье Абрамовых все дети были знатоками народного эпоса. Один из них, Петр, стал олонхосутом и шаманом по прозвищу — Шаман Аладжы. Впоследствии сотрудники Института ЯЛИ записали с его слов импровизацию «Проклятие Гитлеру» и несколько шаманских заклинаний. В автобиографии он упоминал, что трое братьев с детства проявили незаурядную способность к исполнению, с юношеских лет они усиленно занимались усовершенствованием природного таланта [91, л. 18].

Такой же повышенный интерес к олонхо, будучи юношей, проявил П. А. Ойунский, впоследствии воссоздавший крупный эпический текст «Нюргун Боотур Стремительный». Друг его детства К. А. Слепцов вспоминал: «Было у Платона в детстве одно серьезное увлечение, которое он сумел сохранить на всю жизнь. Оно наложило серьезный отпечаток на его творчество. Мальчик часто убегал к своему соседу Пантелеймону Слепцову, большому знатоку олонхо, затейнику и песеннику. Часами сидел Платон у мудрого деда и слушал его импровизации. К 8—9 годам он сам начал сказывать олонхо и петь песни своим сверстникам. Чуть позже мальчика охотно стали приглашать к себе домой и взрослые хозяева юрт. Все находили, что у него хороший голос и незаурядный дар слова» [92, с. 100]. Сам П. А. Ойунский о своем детстве писал: «У меня в детстве воображение было богатое, красочное, рассказывал красноречиво. Получал приглашение тойонов, которые на досуге наслаждались длинными ночами моими рассказами» [93, с. 3—4].

Вышеприведенные факты показывают, как благотворно влияла на пережитие олонхо сказителями семейная традиция. Именно в семейной среде будущий сказитель с детства воспринимал все нюансы сказительства, прежде всего усваивая содержание олонхо, употребляя традиционные эпические формулы в повседневной разговорной речи, стараясь свои мысли пере-

дать поэтическим языком олонхо — все это играло, в конечном счете, большую роль в становлении олонхосута. Но было бы неверно утверждать, что олонхосуты воспитываются только в семейном кругу. Иногда наблюдается сознательное обращение будущих сказителей к известным мастерам эпического творчества за пределами семьи и наслега.

И. И. Бурнашев—Тонг Суорун, один из выдающихся олонхосутов первой четверти XX века, вспоминал, как он еще в юности специально ходил слушать исполнение известных сказителей Мегинского улуса Константина Кетер, М. Андреева—Оройко, П. Бурнашева—Кылыс [94, с. 12].

Олонхосут наших дней П. П. Ядрихинский считает своими наставниками известных олонхосутов Егора Джелюнник из Борогонского улуса, от которого усвоил олонхо «Кюн Джесюлдют» и Н. Малгина из Таттинского улуса, у которого перенял олонхо «Джырымына Джырылыатта» [95, с. 123].

Обычно начальный этап обучения сказительству имеет неактивный характер. Он проявляется в упорном стремлении слушать исполнение олонхо, в обостренном восприятии художественно-образительной системы олонхо и его содержания. В этом отношении большой интерес представляет автобиографический рассказ Е. Е. Ивановой, известной народной певицы, члена Союза писателей СССР. Самым замечательным из прослушанных ею олонхосутов был олонхосут по прозвищу Сыгынык, уроженец Хадарского наслега Ботурусского улуса. Приход его был радостью для всех и особенно для детей и молодежи. Сыгынык исполнял олонхо артистически, придавая каждому персонажу характерный для него голос. В репертуаре его были такие популярные олонхо, как «Бэрнэт Бэргэн», «Кыыс Нюргун», «Сын лошади Дырай», «Алантаайы Бэргэн» и др. [96, с. 9]. У этого замечательного народного певца и олонхосута Е. Е. Иванова впервые выучила олонхо. Впоследствии в автобиографии, записанной И. В. Пуховым, она рассказывала: «Я, увлекшись олонхо, ходила за ним (олонхосутом — В. И.) по пятам по всем ближайшим соседям и прослушала его, возможно, в один его приезд в наши места 15 раз. А так он приезжал регулярно в течение

многих лет, то я его до 16 лет прослушала несколько десятков раз» [97, л. 11]. Два олонхо — «Алантаайы Бэргэн», «Сын лошади Дыырай», усвоенные Е. Е. Ивановой у Сыгыныка, вошли в ее эпический репертуар. Первыми ценителями ее сказительской способности были бабушка и дедушка по матери. Это была первая творческая школа юной певицы. «Особой учебы в исполнении олонхо я не проходила, — вспоминала она. — Я научилась петь олонхо; многократно исполняя перед своими стариками, а также прослушивая исполнение старого Сыгыныка» [97, л. 12].

Вероятно, в начальный этап обучения сказительскому искусству многократное прослушивание одного и того же олонхосута и одного и того же олонхо способствовало усвоению эпического текста. Здесь следует добавить, что впоследствии ей приходилось прослушивать большое число других олонхосутов (большинство из них несколько раз), в том числе прославленного Т. В. Захарова—Чээбия, Ырыа Маппыан. Впечатлительная, обладающая острой памятью, Е. Е. Иванова глубоко воспринимала и усваивала художественное богатство олонхо и народных песен. Из репертуара других олонхосутов, как утверждает И. В. Пухов, специально изучавший творчество народной певицы, она использовала только отдельные места [56, л. 11]. Однако социальное положение дореволюционной женщины не могло предоставить благоприятных возможностей для развития сказительского таланта Е. Е. Ивановой.

В довольно узком кругу слушателей будущий сказитель приобретает первые навыки сказительства: приобщается к эпической атмосфере, выбирает себе первоначальный репертуар. С выходом на широкую общественную арену раскрывается настоящий талант олонхосута, расширяется эпическое знание, обогащаясь новыми олонхо, сюжетными мотивами, ситуациями, эпизодами, высокохудожественными описаниями.

Так, по признанию олонхосута Н. А. Абрамова—Кыната, его талант более раскрылся после прослушивания олонхо в исполнении знаменитых сказителей своего времени таких, как Т. В. Захаров—Чээбий из Эмисского наслега Амгинского улуса, Чонкунаан За-

хар из Жемконского наслега Восточно-Кангаласского улуса, Ырья Джарбан (местожительство не указано), от которых он перенял олонхо «Нюргун Бөгө»; «Харалаан Мохсогол», «Ала Булкун», «Сын лошади Дырай», «Богатырь Айдаан» и др. [91, л. 11]. Другой олонхосут А. Е. Сивцев—Дьибэ Бытык (Намский район) считал, что более всех на его исполнительское искусство оказали влияние Василий Курутуу (Булунский район), Иосиф Керегей (Усть-Яна), у которых прослушал олонхо «Тойон Джагарыма» и «Игирэ Хара» [78, с. 51].

Некоторые одаренные олонхосуты дореволюционного времени, чтобы зарабатывать на жизнь, скитались по всей Якутии. Скитальческий образ жизни как бы расширял воздействие эпической среды. При встрече знаменитых олонхосутов проводились состязания, являющиеся важным фактором для дальнейшего развития мастерства исполнителей. Г. М. Васильев пишет: «Выступления перед широкой публикой, тем более состязательный характер их, разумеется, гораздо сильнее стимулируют творческий подъем и изощрение искусства сказителей, чем обыденное прослушивание в тесном семейном кругу» [98, с. 14].

Состязания в красноречии, в импровизаторском искусстве широко проводились у казахов, киргизов и каракалпаков. Как замечает М. О. Ауэзов, айтысы акынов рождались и исполнялись перед многочисленной аудиторией, которая одновременно и слушатель и критик [99, с. 353]. Академик М. Каратаев отмечает, что айтыс был всегда строгим и нелицеприятным экзаменом для акына, определявшим степень зрелости его таланта, только победа на нем приносила ему признание и славу [74, с. 326]. Этот момент характерен и для состязания якутских олонхосутов.

Н. А. Абрамов-Кынат, будучи молодым начинающим олонхосутом, большую популярность приобрел в состязании с знаменитым сказителем Т. В. Захаровым—Чээбиэм. Об этом имеется следующий рассказ: «Кынат с братом Аладжы поехал в Амгу за хлебом. В пути они побывали на свадебной церемонии богача Эмисского наслега Алексея Бескорова. Последний организовал состязание Чээбия и Кыната. Олонхосута своего наслега посадил в белом доме (урдун дьинэ, т. е.

гостином), Н. А. Абрамова — в переднем (аан дьинэ). В конце состязания на сторону молодого сказителя перешло большинство слушателей, тем определив превосходство Кыната» [100, с. 13].

Нам известны случаи состязания прославленных олонхосутов И. В. Винокурова—Табахырова с Н. Малгиным—Кетёха Уола, С. Н. Каратаева—Дыгыһара с С. А. Зверевым. Такие состязания, по-видимому, в дореволюционное время проводились часто. Об этом упоминает В. Л. Серошевский: «Якуты очень любят слушать хорошее пение, и певцы их, видимо, дорожат мнением слушателей. Иногда они устраивают между собою состязания. Собравшись случайно или нарочно в чью-либо юрту, соперники поют попеременно, добываясь похвалы слушателей, стараясь взволновать их... Мне не раз приходилось присутствовать при подобных состязаниях и слушать приговоры окружающих» [46, с. 590]. Можно полагать, что состязательный характер исполнения олонхо был одним из важнейших факторов повышения сказительского мастерства олонхосутов. Многие одаренные олонхосуты прошли эту своеобразную школу сказительского искусства.

В энической традиции русского и тюрко-монгольских народов исследователи отмечают наличие сказительских школ и исполнительской преемственности по определенным регионам, которые способствовали сохранению эпических произведений и передаче их из поколения в поколение [2, 9, 5, 36, 22, 26, 37].

В якутской фольклористике вопрос о наличии школ сказителей не ставился. Между тем в народе существует мнение, что лучшие олонхосуты вышли из среды таттинских якутов. Действительно, таттинская эпическая традиция, благодаря усилиям Э. К. Пекарского, М. Н. Андросовой-Ироновой, К. Г. Оросина и любителей-фольклористов И. Прохорова, Р. А. Кулаковского и др., более или менее зафиксирована и известна широкому кругу общественности.

Из таттинских олонхосутов конца XIX и начала XX веков выделяется фигура И. В. Винокурова-Табахырова. Он обладал сильным толосом, отличался от других сказителей своего времени исключительно художественной поэтической передачей описательной части олонхо. От него переняли сказительское искус-

ство олонхосуты Татты 20—30-х годов Степан Саввин, Алексей Харлампов, Егор Бытасыгов (Ойунский род), Аллака Васька (Селляхский наслег) [101]. Сказительскую традицию Табахырова в тридцатых-сороковых годах продолжали И. М. Давыдов (Селляхский наслег), И. Е. Огочуяров, П. Васильев (Жулейский наслег), С. Е. Андреев (Амгинский наслег), М. Колодезников (Баягантайский наслег) и др., от которых якутские фольклористы и научные корреспонденты Института ЯЛИ записали новые варианты олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», «Модун Хара», «Элик Туйгун», «Бэриэт Бэргэн», «Айыы Дугуйдах», «Харагаччы Сююрюк». По анкетным данным, собранным в сороковые и семидесятые годы, в основном, со времени И. В. Табахырова, в разное время в Татте жили и сказывали олонхо более семидесяти сказителей [78, с. 62].

Имена предшественников И. В. Табахырова—Логуй, Кээмпэс, Килээмпир остались лишь в памяти старожилов, как имена легендарных сказителей. Олонхосут И. М. Давыдов при беседе с Г. У. Эргисом сообщил, что олонхо «Нюргун Боотур» стало популярным благодаря исполнению Килээмпиром, которого несколько раз слушал К. Г. Оросин, записавший один вариант этого олонхо [76, л. 23]. Как свидетельствуют анкетные данные, от него унаследовали традицию эпосопения И. В. Винокуров—Табахыров, Н. Малгин, А. Татаринев, у которых самым любимым было олонхо «Нюргун Боотур».

Г. У. Эргис отмечает, что образ богатыря Нюргуна наиболее популярен на территории бывшего Вотурского улуса, составляющего ныне три района — Алексеевский (Таттинский), Чурапчинский, Амгинский [102]. Олонхо о Нюргуне бытует и в соседних районах Центральной Якутии — в Усть-Алданском, Мегино-Кангаласском, Намском и Орджоникидзевском. Сказители, имеющие в своем эпическом репертуаре это олонхо, считали его принадлежащим таттинской традиции олонхосутов. Так, мегино-кангаласский олонхосут Н. А. Абрамов-Кынат в анкете, заполненной в 1940 г., указал, что его перенял от Кузьмы Джанхарасай, последний услышал от таттинских олонхосутов [91, л. 11].

Этот эпический текст зафиксирован, по анкетным данным сказителей, в репертуаре нюрбинских и вилюйских олонхосутов, которые согласно биографическим сведениям, обычно бывали в молодости в разных местах Якутии и на бодайбинских приисках, где не раз слушали исполнение этого олонхо. Вероятно, они усвоили эпос «Нюргун Боотур» непосредственно от таттинских олонхосутов или через других лиц, хорошо знакомых с эпической традицией Татты.

Современные сказители Н. Ф. Осипов—Чоомуут (Ленинский район), М. С. Павлов (Сунтарский), Р. П. Уваровский (Момский) признают, что олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» исполняют по изданным текстам К. Г. Оросина и П. А. Ойунского.

Другой наиболее известной сказительской школой считается по праву школа Т. В. Захарова—Чээбия, олонхосута Эмисского наслега Амгинского улуса. Сказительское искусство Чээбия в свое время высоко оценили первые якутские поэты А. Е. Кулаковский и П. А. Ойунский. Так, последний говорил о Чээбии В. М. Новикову — Кюннюк Урастырову: «Ваш Чээбий сказительской техникой, поэтическим даром всех превзошел. Я никогда не слушал олонхосута, лучше его сказывающего. Чээбий был настоящим олонхосутом, обладающим поэтическим языком, он художественно передавал описательную часть олонхо, был певцом непревзойденным» [103, с. 215—216]. В эпическом репертуаре Т. В. Захарова значатся следующие олонхо: «Тойон Джагарыма», «Юрюнг Уолан», «Бэриэт Бэргэн», «Кюн Эрилик», «Алантаайы-Кулантаайы», «Сын лошади Дырай», «Ала Булкун», «Кемюс Чючюлэн». Сказительское искусство от него переняли лучшие олонхосуты Амгинского улуса и юго-восточной части Мегинского улуса. Своим учителем его считали, в частности, Р. Васильев, У. Г. Нохсоров, Н. А. Абрамов-Кынат, Е. Е. Иванова. Ныне народный поэт В. М. Новиков—Кюннюк Урастыров считает его своим непосредственным наставником: «Искусству олонхосута я научился, слушая сызмальства сказителей и многократно подражая им. К шестнадцати—семнадцати годам я стал исполнителем олонхо и сумел привлечь довольно серьезное внимание слушателей. Сказителем, искусство которого всегда вызывало мое восхи-

щение и явилось для меня настоящей школой, был Тимофей Васильевич Захаров—Чээбий» [103, с. 210]. Впоследствии народный поэт воссоздал олонхо «Той он Джагарыма», в основу которого был взят эпический текст Чээбия. Эпические тексты олонхо «Сын лошади Дырай», записанные со слов учеников Чээбия У. Г. Нохсорова, И. И. Бурнашёва—Тонг Суоруна, хранятся в архиве Якутского филиала СО АН СССР.

Нам известно, что стиль и манеру пения Чээбия перенял Устин Нохсоров, впоследствии ставший заслуженным артистом Якутской АССР. Он, работав в Якутском театре, принял самое активное участие в постановке первой музыкальной драмы «Нюргун Бостур» (1940 г.). Композитор М. Н. Жирков записал в исполнении У. Г. Нохсорова несколько мелодий, в том числе песни шаманки Айыы Умсуур, которые в настоящее время стали популярными мелодиями. Современные олонхосуты и исполнители восхищаются музыкальной совершенностью мелодий Чээбия и его ученика У. Г. Нохсорова и стараются им подражать. Примечательно в этом отношении воспоминание Г. Г. Колесова: «Песня шаманки айыы, записанная из уст У. Г. Нохсорова, произвела на меня глубокое впечатление и с тех пор я увлекся исполнением олонхо, стараясь перенять прекрасные мелодии известного народного певца»⁴.

Благодаря амгинской школе олонхосутов, характерные черты которой были воплощены в сказительской традиции Т. В. Захарова—Чээбия, завоевали популярность сюжет олонхо «Сын лошади Дырай» и мелодии отдельных персонажей этого олонхо, например, шаманки Айыы Умсуур.

Конечно, были и другие сказительские школы, например, яркими представителями которых были Д. М. Говоров (Усть-Алданский район), С. С. Афанасьев (Сунтарский), М. Н. Горохов (Верхоянский), С. Н. Каратаев—Дыгыйар. К сожалению, о них мы знаем очень мало. Вероятно, в каждом районе, даже в наслегах были одаренные олонхосуты, от которых унас-

⁴ Выступление Г. Г. Колесова перед членами научного студенческого кружка «Олонхо», записанное В. Илларионовым, находится у автора.

ледовали исполнительское мастерство десяти молодых певцов, самые талантливые и способные из них впоследствии создавали свои школы сказительства.

Взаимоотношения эпических певцов — учителя и учеников, процессы овладения эпическим знанием остаются ещё не изученными и требуют дальнейшей разработки с привлечением серий экспериментальных записей по глубоко продуманной программе. Эпическая среда выделяла и поддерживала своим особым вниманием только наиболее одаренных олонхосутов, вокруг которых образовались сказительские школы с характерными для них традициями. Эту сторону сказительства отметил ещё Н. А. Виташевский: «Сами профессиональные олонхосуты, как и народные барды, не могут считаться свободными от влияния этой среды (эпической — В. И.) как бы энергична ни была их индивидуальная творческая сила» [89, с. 451]. Советский эпосовед В. Я. Пропп требовал от фольклористов всегда учитывать диалектическую связь эпической среды и сказителей. Он считал отмирание эпоса естественным историческим явлением. «Эпос умирает не потому, что народ стал менее талантлив и уже неспособен понимать, ценить и развивать им же созданное искусство, — писал он, — эпос исчезает потому, что новая эпоха требует новых песен» [15, с. 547]. Действительно, эстетические потребности современных людей удовлетворяют другие виды искусства, другие произведения, отвечающие по содержанию и форме нашей эпохе. В настоящее время уже нет эпической среды, нет школ сказителей, которые вырастили бы олонхосутов, носителей живой традиции эпосопения; и потому ныне здравствующие олонхосуты В. О. Каратаев, С. Г. Егоров, В. Н. Попов, М. Г. Соров, В. Д. Егоров—Айах и др. не имеют продолжателей-учеников.

Знаменитый народный певец Яков Васильев—Ырдыанг Дьяакып, от которого С. А. Зверев перенял искусство импровизатора-певца, утверждал, что талантливый певец-сказитель только тогда может считать себя достигшим высот искусства и «ставшим

чародеем слова», когда в его репертуаре накоплено по «девятью девять» произведений от каждого жанра народной словесности. «Фигуральное выражение якутского мудреца, — объясняет Г. М. Васильев, — говорит о том, что в любом жанре «репертуар» настоящего сказителя — большого мастера слова неисчерпаем, поскольку это зависит от его импровизаторских способностей» [98, с. 85]. Якутские олонхосуты были знатоками народной мудрости, носителями и хранителями духовной культуры своего народа. Они выступают как мудрые рассказчики и импровизаторы народных песен, как знатоки родословных знаменитых личностей и исполнители шаманских заклинаний (С. А. Зверев, Н. С. Александров, И. И. Бурнашев — Тонг Суорун, П. А. Абрамов—Аладжы, Н. С. Парфенов и др.).

Репертуарное богатство якутских сказителей привлекло внимание Г. В. Ксенофонтова. Он впервые в якутской фольклористике записал полный репертуарный список одного олонхосута. Сказитель из Атамайского наслега Намского улуса (ныне Горный район) Петр Колесов в 86 лет (1921 г.) мог сказывать 45 олонхо. Этот старец рассказывал множество исторических преданий и сказок, знал отлично старый быт, обряды, приметы, обычаи [47, с. 486]. В сороковых и семидесятых годах двадцатого века репертуарные сведения были зафиксированы в анкетах олонхосутов. Ниже они приводятся в виде таблицы.

Как видно из таблицы, олонхосуты центральных и вилюйских районов располагают большим количеством эпических произведений. Здесь надо учитывать, что анкеты в большинстве случаев заполнены по рассказам информаторов, современников олонхосутов. Естественно, они забывали некоторую часть эпического репертуара того или иного сказителя. В анкетах, заполненных непосредственно от самих олонхосутов, эпический репертуар обычно составлял 4—10 олонхо.

К сожалению, в якутской фольклористике не произведена полная запись всего эпического репертуара ни одного олонхосута. Более кропотливо якутские фольклористы работали над увековечением и популяризацией эпического наследия Д. М. Говорова: изданы «Мюлдю Сильный» [104] и краткий пересказ

Районы	Олонхосуты, внающие			
	1—3 олонхо	4—10 олонхо	11—20 олонхо	свыше 20 олонхо
Алексеевский	19	10	2	1
Амгинский	4	5	2	—
Горный	3	4	—	—
Кобяйский	3	2	—	—
Мегино-Кангаласский	7	7	1	1
Намский	5	7	—	1
Орджоникидзевский	7	7	2	—
Усть-Алданский	9	4	2	—
Чурапчинский	13	—	—	—
Якутский	3	1	—	—
Вилуйский	7	6	—	2
Ленинский	44	17	—	—
Сунтарский	7	5	1	—
Верхневилуйский	5	1	3	—
Группа северных районов	10	7	—	—
Группа южных районов	5	1	—	—
Полуостров Таймыр (долганы)	4	1	—	—
Район есейских якутов	2	—	—	—

«Эрбэхтэй Бэргэн» [105]. В архиве Якутского филиала хранятся относительно полные записи олонхо «Юэлян Хардааччы» и «Эрбэхтэй Бэргэн» [106—107]. А из богатого репертуара (23 названий) Н. А. Абрамова—Кыната было записано всего три крупных олонхо: «Нюргун Беге» П. Т. Степановым [108], «Харалаан, Мохсогол» И. Е. Слепцовым и Г. А. Ефремовым [109], «Кенгюл Буурай» И. Васильевым [110]. Эти тексты составляют примерно 77973 стихотворных строк. Кроме того, Н. Г. Николаевым записана вступительная часть олонхо «Эр Соготох» [111], Я. В. Стручковым — отрывок из олонхо «Богатырь Тойон Дуолан» [112]. Со слов других олонхосутов были произведены записи 1—2 олонхо. Поэтому эпический репертуар якутских сказителей попытаемся рассматривать на основе записанных олонхо Н. А. Абрамова—Кыната.

В репертуаре Кыната особое место занимало олонхо «Нюргун Беге». Второй компонент имени героя «беге» обозначает силу и мощь богатыря. Олонхосуты придавали большое значение эпитетам, раскрывающим образ главного героя. Так, например, известный

олонхосут Н. С. Скрыбкини в своем письме, адресованном Г. У. Эргису, протестует против того, что И. Говоров, записавший от него текст «Тойон Нюргун», переименовал его в «Нюргун Боотур Стремительный». В доказательство своей правоты Н. С. Скрыбкини сообщает, что этот текст он исполняет с четырнадцати лет, тогда как ни разу не слышал олонхо «Нюргун Боотур» [76, л. 113--114]. Действительно, у каждого сказителя богатырь Нюргун имеет разный постоянный эпитет, выступающий, как составная часть собственного имени героя: *стремительный* у К. Г. Оросина, Д. Е. Слободчикова -- Тэлээркэ, А. Е. Аржакова; *господин* у Н. Попова, И. М. Давыдова, *великий* у Е. Н. Новикова, *солнечный* у П. И. Соловьева, *черный* у А. Н. Алексеева. Олонхосут Хатылинского наслега Чурапчинского района М. И. Белых в записях двух олонхо о богатыре Нюргуне давал его имени разные эпитеты: *стремительный* и *господин*. Сличение дает основание думать, что это тексты двух разных олонхо одного и того же сказителя [102]. Таким образом, даже эпитет имени богатыря, не говоря уже о сюжетно-композиционной структуре, является одной из отличительных черт каждого олонхо. Видимо, сказители старались выбирать такие эпитеты к общеизвестным именам героев, которые отвечали бы создаваемым им текстам.

Вступительная часть олонхо «Нюргун Беге» состоит из следующих компонентов (частей): описания эпического времени, процесса образования мироздания, описания страны героя. Всего вступительной части посвящается 2552 стихотворные строки, и она занимает одиннадцатую часть олонхо.

Последовательность компонентов вступительной части олонхо «Богатырь Тойон Дуолан» такова: описание страны героя, культурная деятельность (богатырь сам себе строит дом, делает домашнюю утварь), портретная характеристика героя, описание Аал Луук Мас.

Олонхо «Эр Соготох» начинается с обрядовой песни шаманок, которые должны найти подходящее место для обитания главного героя. После этой церемонии богатыри Верхнего божества Арбыяа Боотур, Куохайа Вэргэн, Эрили Боотур, Богатырь Суордуку стро-

ят дом, где должен жить Эр Соготох. После таких эпизодов во вступлении олонхосут дает описание жилища, внешнего вида героя, его оружия и трех богатырских коней.

Количество компонентов вступительной части олонхо «Нюргун Беге» и «Дуолан Тойон» совпадает, а последовательность их разная. В других олонхо, например, «Эр Соготох», «Кенгюл Буурай», изменяется только порядок следования компонентов.

Н. А. Абрамов—Кынат благодаря сказительскому мастерству сумел более четко, чем другие олонхосуты, разграничить сюжетную линию эпических произведений своего репертуара, хотя идейно-тематическая основа их продиктована традицией.

Сюжет олонхо «Нюргун Беге» типичен и в то же время своеобразен. Типичен в том отношении, что в нем излагается мысль о защите племени айыы и продолжении рода саха омука. Ради этой центральной идеи главный герой готов пожертвовать собою, совершает ряд героических подвигов, характерных для многих сюжетов олонхо. Встречаются в ходе повествования мифологические персонажи, легко переходящие из одного олонхо в другое: шаманки айыы, хозяйка священного дерева Аан Алахчын, верховное божество Юрюнг Аар Тойон. Определенную традиционную функцию выполняют также родители главного героя Айыы Сайбарыын, Эриэн Баай Хотун, табунщик Сорук Боллур, рабыня старуха Симэхсин. Сюжет своеобразен с точки зрения композиционного построения, легко выделить три части. Первая рассказывает о детстве Нюргуна, о его первых богатырских подвигах, вторая — об освобождении из плена абаасы сестры, третья — о его женитьбе. Все три части составляют одно целое, раскрывающее образ главного героя — Нюргун Беге.

В сравнении с предыдущим текстом «Нюргун Беге» олонхо «Кенгюл Буурай» отличается обилием сказочных мотивов. Главный герой носит два имени: Талысар Саар и Кенгюл Буурай. То, что рассказывается о Талысар Сааре, можно воспринимать как пролог большого эпического сказа о богатыре Кенгюл Буурае. Если странствие Талысар Саара обусловлено сказочным мотивом (притеснения со стороны старших

братьев), то во второй части у героев появляется цель — разрушить могущество подземного мира, установить вечную счастливую жизнь в Среднем мире.

Третье крупное олонхо «Харалаан Мохсогол» имеет ряд отличительных черт: главный герой Кырчыи без богатырского коня, боевого оружия, которые обычно по традиции являются обязательными атрибутами богатыря айыы. Средством передвижения ему служит железная колыбель, а боевым орудием — волшебная трость. Это приближает богатыря к сказочным персонажам, которые обращаются к волшебным средствам. Однако Кырчыи — не сказочный, а эпический герой, подвиги его посвящены установлению мирной, счастливой жизни в Среднем мире. Данный эпический текст отличается и тем, что богатыри айыы ведут борьбу с противниками не в одиночном единоборстве, а в групповом бою. Как правило, богатыри абаасы превосходят своей численностью богатырей айыы. Повидимому, олонхосут этим хотел показать силу и ловкость, упорство и находчивость последних. Введение такой борьбы не противоречит традиции эпосотворчества. Наоборот, как уже отмечалось выше, такие одаренные олонхосуты, как Н. А. Абрамов, творчески продолжали традицию предыдущих поколений олонхосутов, мастерски обогащая ее.

Таким образом, в сказительской практике каждый эпический текст имел свой определенный сюжет. Олонхосут, несомненно, относился к своему эпическому репертуару очень серьезно, сказывая каждое олонхо как самостоятельное сказание, отличное от других исполненных им эпических текстов. Вероятно, большинство олонхосутов, владеющих импровизаторской способностью, соблюдало этот принцип.

4

Олонхосуты — талантливые и яркие личности, выполняющие определенную общественную и культурную функции. Эта черта олонхосутов ярко проявляется в сказительской деятельности.

Известно, что до революции Якутия была страной почти сплошной неграмотности. В школах учились лишь избранные. В этих условиях олонхо имело ог-

ромное значение не только в проведении досуга, а, главным образом, в эстетическом и этическом воспитании подрастающего поколения. Олонхо отражает мечты, чаяния и стремления якутского народа. В положительных образах богатырей айы воплощены лучшие человеческие качества: доброта и честность, преданность и любовь к родной земле. В олонхо сатирически вымоенваются трусость, бахвальство, жадность, корыстолюбие, легкомысленность. Проф. В. Ф. Афанасьев, исследователь истории школ и педагогической мысли Якутии, верно отмечает воспитательную функцию олонхосутов. «Задолго до появления якутской государственной школы, — пишет он, — педагогические идеи зарождались и развивались благодаря деятельности народных мыслителей, певцов-импровизаторов (имеются в виду олонхосуты — В.И.), воинов-богатырей, которые передавали свой опыт, умения и навыки в области воспитания последующим поколениям» [113, с. 120; 114].

С другой стороны, олонхосуты являются носителями и распространителями духовной культуры. Исполнение олонхо талантливым сказителем было большим культурным событием, об этом свидетельствуют заметки и описания путешественников и дореволюционных писателей. Р. А. Шерхунаев особо подчеркивает эту сторону сказительства: «Своей деятельностью сказители постепенно создали у своих народов глубокое почитание к слову, песне, сказаниям, своеобразный культ музыки, призванный поддерживать и одухотворять человека-труженика, обогащать его эстетически и нравственно» [39, с. 15].

По социальному положению большинство якутских сказителей — выходцы из среды трудового народа. Многие были бедняками, батраками у баев. Скотоводство и земледелие являлись основными источниками существования большинства сказителей. Некоторые из них совмещали профессию кузнеца, плотника и охотника. К олонхосутам вполне относятся слова, сказанные на I съезде советских писателей М. Горьким: «Творцы фольклора жили тяжело и мучительно — рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная жизнь — бесправна и незащищена» [115, с. 305].

Потомственным батраком был С. А. Зверев, известный знаток и хранитель народной мудрости. Дед певца Антон Дьялта был бесправным бедняком, но славился как олонхосут. Отец Афанасий Антонов, получивший прозвище «Кыыл» («бродяга как зверь»), работал хамначнтном у баев Нюрбы и Олекмы. Он тоже был хорошим олонхосутом, а по профессии — плотником. С ранних лет С. А. Зверев испытал всю горечь жизни батрака. Одиннадцатилетним мальчиком Сергей отправляется пешком в Нюрбу, в соседний улус. С этого времени начинается его долгое «хождение» по Якутии. Молодой Зверев скитался по всем улусам Вилюйского и Олекминского округов, работал на бодайбинских приисках, однажды даже добрался до Амура. Скитальческий образ жизни явился для него прекрасной школой. Он получал во время встреч ценные советы от таких известных олонхосутов и народных певцов, как Михаил Веселяйдах (Хочунский улус), Бабанча (Олекминский), Догоюков (Нюрбинский), С. Н. Каратаев—Дыгыяр (Вилюйский) и др. [55, с. 7—8]. С. А. Зверев, обладая хорошим голосом и исполнительской техникой, выступал в состязаниях со знаменитостями. По воспоминаниям современников, он был непревзойденным запевалой якутского хороводного танца — осуохай, а в исполнении олонхо особых успехов не имел. Как вспоминает П. Н. Давыдов—Добуккуо (Вилюйский район, Кыргыдайский наслег), прославленный олонхосут С. Н. Каратаев—Дыгыяр и тогда молодой, начинающий певец С. А. Зверев состязались в исполнении олонхо и народных песен. Последний признал себя побежденным и восхищался поэтической прелестью, завершенностью импровизаций и прекрасным голосом своего опытного соперника⁵.

Трудную жизнь бедняка испытал прославленный олонхосут Д. М. Говоров. Он родился в 1848 г. во II Эльтекском наслеге Борогонского улуса. С детских лет познал нужду и горе бедности. Работал на лесных заготовках бодайбинского прииска, ходил бурла-

⁵ Воспоминание П. Н. Давыдова — Добуккуо, записанное на магнитофон, хранится у известного якутского хоиусиста И. Е. Алексева.

ком по рекам Лена, Вилюй и Витим, был рыбаком в Булуне, доходил до Верхоянска. Однажды, когда он уже стал признанным певцом, при встрече с писателями его спросили о причинах скитальчества. Старый олонхосут ответил, что добывал средства для своего существования [116]. Эти слова Д. М. Говорова ярко характеризуют дореволюционную жизнь олонхосутов, которые в молодости вели скитальческий образ жизни. Такими были И. М. Харитонов—Саакырдаах, С. Т. Чочанов (Ленинский район), Н. С. Скрыбыкин, М. Н. Новиков (Амгинский), П. А. Охлопков—Наара Суох (Усть-Алданский), М. З. Мартынов (Сунтарский), П. С. Семенов, С. В. Герасимов (Орджоникидзевский) и другие.

Некоторые сказители живо интересовались событиями общественной жизни. Судя по биографическим данным, олонхосуты Н. С. Александров (Верхневилюйский), С. В. Герасимов (Орджоникидзевский), Г. П. Казаков (Сунтарский) были свидетелями ленских событий 1912 г. Как пишет М. Г. Казаков, сын прославленного народного певца Ырыа Хаасах (Г. П. Казаков), его отец в те годы создал песнопение — тойук о кровавом расстреле ленских рабочих⁶, а С. А. Зверев принимал активное участие в работе рабочего клуба. Там он пел, танцевал и импровизировал камланье шамана [98, с. 202].

Политические ссыльные И. А. Худяков, В. Л. Серошевский, Э. К. Пекарский, В. М. Ионов, С. В. Ястремский тесно общались с носителями духовной культуры якутского народа, записывали первые крупные эпические произведения. Их ближайшими помощниками стали олонхосуты К. Г. Оросин, Н. Абрамов, Г. Н. Свинобоев—Ырыа Кириэсэ, С. Н. Стрекаловский, М. Н. Андросова-Ионова и др. С. В. Ястремский, участник Сибиряковской экспедиции, в своем отчете отметил, что якутские сказители Николайдыр—Н. А. Каприн, Ырыа Гриша—Григорий Свинобоев, С. Н. Стрекаловский хорошо понимали «что такое записывать олонхо» и относились к этому с большим вниманием [117, л. 5—10].

М. Н. Андросова-Ионова, незаурядная сказитель-

⁶ Воспоминание М. Г. Казакова хранится у автора.

ница, связавшая свою судьбу с народником В. М. Ионовым, благодаря мужу, научилась писать и читать, что помогло ей впоследствии записывать традиционные фольклорные произведения и обряды. Многолетняя кропотливая работа М. Н. Ионовой по собиранию и изучению якутского фольклора и этнографического материала была отмечена в 1925 г. золотой медалью Всесоюзного географического общества [118, с. 94].

Теоную связь с политическими ссыльными имел известный олонхосут П. А. Охлопков—Наара Суох. При содействии Э. К. Пекарского и других ссыльных П. А. Охлопков впервые драматизировал на сцене г. Якутска олонхо «Бэриэт Бэргэн», постановка которого получила широкое общественное признание [119, с. 82].

Были случаи, когда олонхосуты С. С. Афанасьев—Ырыа Сиэнчэ (Сунтарский район), Т. В. Захаров—Чээбий (Амгинский), С. Н. Каратаев—Дыгыйар (Виллюйский), творчески используя традиционную форму эпоса, высмеивали местных баев и купцов. Активная, общественная деятельность олонхосутов всегда встречала настороженность представителей царского правительства. Местные баи и тойоны всячески подавляли демократические тенденции в фольклоре, направленные против их «авторитета».

Олонхосуты с радостью встретили победу Великой Октябрьской социалистической революции. Советская власть дала народным сказителям свободу и счастье, воспетые им в эпических произведениях о богатырях айы.

Как показывают биографические сведения, в годы пражданской войны они были на стороне трудового народа. Об этом, например, свидетельствует воспоминание народного поэта Якутии В. М. Новикова—Кюннук Урастырова о Т. В. Захарове—Чээбие; «Арестовавшие его бандиты, когда заставили сказывать, он, используя художественно-изобразительные средства и стиль олонхо, высмеял их самих в образе богатырей абаасы и предсказал несомненную победу богатырей айы, т. е. красных» [103, с. 199]. Активный участник гражданской войны С. С. Яковлев—Эрилик Эристин описал в повести «Исполнение завещания»

аналогичную ситуацию. Народная молва рассказывает, что народная певица Сунтарского улуса Д. Черканова, запевая на хороводном танце «Осуохай», клеймила черные дела белобандитов [120, с. 6].

Так, олонхосуты в годы гражданской войны своим иполнительским искусством служили народу.

С установлением Советской власти олонхосуты заняли активную общественную позицию. Так, Е. Г. Охлопков в 1919—1929 годах был членом ревкома и исполкома Советов в Намском улусе [121, с. 395].

Кипучую деятельность на посту председателя наслежного совета в годы обострения классовой борьбы с кулаками проявили прославленные сказители С. С. Афанасьев (Сунтарский район), С. В. Петров, И. П. Кутуруков (Нюрбинский). Председателями первых артелей, ТОЗов (товарищество по совместной обработке земли), колхозов были Е. Е. Кычкин, Н. И. Степанов (Мегино-Кангаласский район), И. Я. Тарасов (Горный), В. М. Габышев (Таттинский), П. П. Ядрихинский (Намский), М. З. Мартынов (Сунтарский), Е. М. Валь, И. М. Харитонов—Саакырдаах (Нюрбинский) и другие. Многие олонхосуты стали активными участниками колхозного строительства.

Революционные преобразования в общественной, политической, экономической жизни определили поворот не только в общественной позиции, но и в сказительской деятельности олонхосутов. Как отмечает Р. А. Шерхунаев, Октябрь пробудил к жизни неиссякаемые творческие силы и создал все условия для развития народных талантов. Сказительская деятельность олонхосутов расширилась и получила новые формы.

В советский период исполнение олонхо приобрело широкую общественную значимость. Дореволюционный олонхосут в большинстве случаев ограничивался узким семейным кругом, в исключительных случаях он мог выступать на ысыахе, который проводился только в ранний летний период или на свадьбах. Олонхосутам советского периода была предоставлена возможность выступать перед широкой аудиторией. Они стали выступать в связи с организацией всенародных праздничных торжеств и выборных кампаний, на сценах клубов. Особый интерес вызвала постановка спек-

таклей по мотивам олонхо. Зачинателями таких культурных мероприятий явились олонхосуты С. В. Герасимов (Орджоникидзевский район), Н. И. Степанов (Мегино-Кангаласский), С. В. Петров (Ленинский), И. М. Давыдов (Таттинский), С. А. Зверев (Сунтарский) и другие.

Современные олонхосуты имеют возможность выступать по программе Якутского радио и телевидения. В последние годы по радио транслировали олонхо «Джырыбына Джырылыатта» П. П. Ядрихинского, «Кюн Кюндюйэ» М. Г. Сорова, «Эр Соготох» А. П. Амвросьева.

Таким образом, в настоящее время связь олонхосутов с широкой аудиторией обогащается новыми формами, и искусство одаренных олонхосутов становится всеобщим достоянием народа.

В годы Советской власти благодаря отеческой заботе партии и правительства с олонхосутами стала вестись систематическая работа. Свидетельством тому служит проведение конкурсов, слетов сказителей. Первый слет олонхосутов был проведен в 1948 г. В нем приняли участие известные олонхосуты, приглашенные из разных уголков Якутии. На этом слете был конкурс на лучшее исполнение олонхо⁷. Республиканское жюри под председательством Н. И. Степанова присудило два вторых места с денежной премией Е. Е. Ивановой, В. Н. Попову, третье место — Г. С. Кычкину, Н. И. Степанову—Ноорой, П. С. Семенову. Кроме того, поощрительные премии были вручены олонхосутам Петрову, Шергину, Г. Данилову, П. Ядрихинскому, И. Давыдову, Е. Кулаковскому—Уот Хойостоону [122, л. 6].

Следующие слеты состоялись в 1959 г. и в 1964 г. Большой интерес олонхосутов вызвали обсуждение вопросов дальнейшего бытования якутского эпоса и обмен мнениями по поводу издания олонхо «Кулун Куллустуур» И. Г. Тимофеева-Теплоухова. Проведение подобных семинаров, слетов, несомненно, способствовало развитию и углублению творческих контактов и связей между олонхосутами, обогатило этическое знание сказителей.

⁷ Первая премия никому не присуждена.

В конце тридцатых годов перед якутскими фольклористами остро встал неотложная задача — запись и сохранение олонхо. Отрадно отметить, что обком ВКП(б) и Совнарком Якутской АССР этой работе уделили серьезное внимание. Так, Якутский обком партии 9 апреля 1938 г. принял специальное постановление об организации помощи в развитии народного творчества [123]. А Совнарком в 1940 г. выделил для записи олонхо 50 тысяч рублей [124, л. 14]. Научно-исследовательский институт языка и культуры и правительственная комиссия по составлению сводного текста якутского эпоса в 1941 г. объявили конкурс на запись лучшего народного олонхо.

Якутские сказители на отеческую заботу партии и правительства отозвались с большим энтузиазмом. Глубоко сознавая научное значение собирания фольклора, они с большой готовностью и добросовестностью сотрудничали с учеными и собирателями. Характерно в этом отношении высказывание И. И. Бурнашева—Тонг Суоруна, со слов которого Г. У. Эргис, Н. С. Григорьев, П. Захаров записали олонхо, десятки сказок, преданий, старинных заклинаний, импровизаций: «Хотя я стар и немощен, уже ничего не слышу от звучных речей Среднего мира, для своей родной власти, родного народа как завет растущему поколению — нашему будущему, чтоб принести пользу хоть с глаз гальяна (мунду харабын саҕа да буоллар) и чтоб порою вспоминали наши имена (олонхосутов— В. И.), держусь пока желанием сердца и работаю с вдохновением» [94, с. 19]. Благодаря энтузиазму таких сказителей, как Тонг Суорун, сотрудники и научные корреспонденты Института ЯЛИ записали уникальные шедевры художественного фольклора. Запись произведений народного творчества продолжается и в наши дни. На рубеже семидесятых годов молодые якутские фольклористы В. П. Еремеев, П. Н. Дмитриев, В. В. Илларионов записали на магнитофоне наиболее полные тексты олонхо со слов М. З. Мартынова, И. Е. Кардашевского, В. О. Каратаева, П. П. Ядрихинского, Д. Сергеева. Бытование олонхо в наши дни свидетельствует об устойчивости сказительской традиции олонхосутов.

Новая советская действительность вызвала необы-

валый подъем художественного фольклора. На всю многонациональную страну прославились мастера художественного слова разных народов: казах Джамбул Джабаев, дагестанец Сулейман Стальский, узбек Фазыл Юлдаш, каракалпак К. Таджибаев и др. Якутские народные сказители, как и их собратья по призванию и таланту, выступали с импровизацией на различные темы: о революции и гражданской войне, партии и Ленине, колхозном строительстве и победе социалистического общества. «Начинается новый, невиданный до того подъем сказительства, — писал Г. М. Васильев, один из зачинателей собирания советского фольклора и творчески работавший в содружестве со многими сказителями. — Старые мастера художественного слова складывают на традиционный лад множество сказов и песен, посвященных патриотизму и социалистическому обществу» [98, с. 144].


Большую роль в привлечении олонхосутов к активной литературной деятельности сыграл первый съезд писателей Якутии. Съезд поставил задачу «выявить и вырастить народные таланты, творцов фольклора, поощрять и популяризировать их, руководить их творческим и культурно-политическим ростом, принимая наиболее талантливых народных певцов в ряды Союза советских писателей, всемерно популяризировать фольклор, распространяя его через печать на якутском и на русском языках» [125, с. 108].

Десять народных сказителей, в том числе прославленные олонхосуты и певцы Д. М. Говоров, С. А. Зверев, Е. Е. Иванова, П. П. Ядрихинский, Н. И. Степанов, Е. Г. Охлопков, были приняты в члены Союза писателей. Тем самым им была предоставлена широкая возможность развивать далее импровизаторские способности. Народные певцы с честью оправдали доверие якутских писателей. Импровизации, созданные на различные актуальные темы, часто публиковались в периодической печати сороковых годов, некоторые из них стали хрестоматийными произведениями учебных пособий школ.

В период Великой Отечественной войны, когда весь советский народ поднялся на защиту социалистического Отечества, громкий голос народных талантов зазвучал с новой силой. Об этом свидетельствуют

издания коллективных сборников народных певцов: «Разгромим фашистскую банду», «За наше торжество», «Слава воинам», «Правда побеждает» и сборников импровизаций И. И. Бурнашева—Тонг Суоруна («Песнопения»), П. С. Семенова («Война»).

Большую популярность завоевал С. А. Зверев—Кыыл Уола. Его импровизации отличаются художественной завершенностью, идейно-тематической направленностью, высоким патриотическим пафосом. Эпические поэмы «Сказание о Великой Москве», «Славлю тебя, седая тайга» (в соавторстве с Г. М. Васильевым), «Ленин родился на мое счастье» являются свидетельством непревзойденного таланта С. А. Зверева. Народный поэт выпустил пять сборников импровизаций [126—130]. Советское правительство высоко оценило творчество народного сказителя. За заслуги в области народного творчества и художественной самодеятельности С. А. Зверев был награжден двумя орденами Трудового Красного Знамени, тремя медалями и удостоен звания заслуженного работника культуры РСФСР и заслуженного деятеля искусств Якутской АССР. По творческой активности рядом с С. А. Зверевым стоят Н. И. Степанов [131—133], Е. Е. Иванова [134, 135], П. П. Ядрихинский [136, 137].





ГЛАВА ВТОРАЯ

ОЛОНХОСУТ И ЭПИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Из истории фольклористики известно два подхода к проблеме коллективности фольклора. Одни считали фольклор созданием целого коллектива, другие утверждали, что отдельная талантливая личность является творцом и создателем определенного произведения, которое совпадает с интересами и потребностями эпической среды и постепенно воспринимается коллективом и становится его достоянием [138—144]. Б. Н. Путилов, обобщая две противоположные концепции, пишет: «Две концепции противостоят одна другой постольку, поскольку в реальном процессе, длившемся тысячелетиями, совершался постепенный и закономерный переход от безлично-бессознательных форм к формам лично-коллективным. По отношению к современности можно говорить о еще более возрастающем значении личного начала и дальнейших трансформациях начала коллективного, о проникновении в фольклорное творчество литературных моментов» [145, с. 224]. Б. Н. Путилов особое внимание обращает на эпическое творчество тех народов, у которых эпос еще бытует. К таким эпосам относится и якутское олонхо.

Олонхо бытует, живет в устах сказителей и хранителей фольклора. Устность как специфическая форма народного искусства предполагает вариативность фольклорных произведений. Г. М. Васильев особо отметил вариативный характер эпических произведений: «Олонхосут, виртуозно владея эпическими формулами (общими местами, короче говоря, владея «вычком

олонхо», опираясь на огромный опыт и исполнительскую технику, легко предается власти вдохновения, не всегда идя по проторенным путям. И потому каждое истинно вдохновенное исполнение олонхо неповторимо... Отсюда вытекает одна непреложная истина: олонхо всегда было столько, сколько олонхосутов и их исполнений» [98, с. 84]. Вариант — закономерное явление устного творчества в условиях живого бытования фольклорных произведений. Мы по традиции используем термин «вариант», по сути каждый записанный текст того или иного произведения имеет свое право на самостоятельное существование. В принципе каждый вариант равноправен по отношению к другому [16, с. 192]. В фольклоре трудно указать первичный текст. Сказитель усваивает эпический текст от учителя-певца, который при исполнении каждый раз создает новые варианты. Б. Н. Путилов, отмечая многообразие вариантов, пишет: «Нормальная жизнь фольклорного произведения есть жизнь бесконечного множества вариантов, которые существуют изначально, возникают вместе с произведением и в процессе его жизни движутся в разных направлениях и в разных плоскостях» [145, с. 194]. В. М. Гацак предложил ввести термин «эпическое знание»: «То, что записывается при каждом исполнении, — это не варианты одного текста, а конкретные воплощения более широкого поэтического запаса... Именно знание поэмы (более широкое, чем знание одного строго оформленного текста ее), находит проявление в том, что у певца не одна повествовательная возможность, а «лучок» таких возможностей... Оставаясь в пределах эпического знания, исполнитель былины выбирает один из альтернативных ходов... Эпическое знание шире, чем текст любого отдельного исполнения, и иногда в нем не исчерпывается» [17, с. 45].

В эпосопении определенную функцию играет традиция. Как подчеркивает В. П. Аникин, традиция в фольклоре предполагает преемственность конкретных образов, сюжетов, стиля, осуществляемую через непосредственное усвоение текста [146, с. 13]. Каждый вариант того или иного эпического текста диктуется ею. Чем сильнее эпическая традиция, тем устойчивее тексты, их сюжет, композиции, мотивы, образы, язык.

Эпический текст возникает, живет, хранится и развивается в рамках традиции, которая предполагает его эстетическую и мировоззренческую сущность. Таким образом, олонхосуты непременно являются последователями традиции. Каждому эпическому певцу дороги живые традиции предыдущих поколений олонхосутов и его учителей. Мастерство сказителя состоит в своевременном комбинировании и реализации эпического знания в момент исполнения. Под эпическим знанием понимается комплекс знаний олонхосутов в области эпосопения, куда входят различные сюжеты, мотивы, эпические формулы и типические места, система художественно-изобразительных средств, особый архаический язык. Такие олонхосуты могут выступать перед аудиторией с большим успехом, варьируя каждый раз свой эпический текст.

В якутской фольклористике мы не имеем специального исследования, раскрывающего отношение олонхосута к своему эпическому тексту. Дореволюционные исследователи отдавали предпочтение памяти сказителей. Так, И. А. Худяков считал, что «один народный певец мог знать и петь наизусть такую большую сказку, как «Илиада» и «Одиссея», упоминая множество собственных имен, вдаваясь в подробности» [45, с. 366]. В. Л. Серошевский писал, что якутский певец должен обладать громадной памятью, так как ему приходится помнить сотни тысяч стихов [46, с. 594]. Конечно, феноменальная память олонхосутов играла определенную роль в усвоении эпических текстов. Однако никакой феномен не мог усвоить наизусть то, что хранится и что накоплено в эпическом знании целого коллектива.

Якутские фольклористы советской эпохи рассматривают отношение эпического певца к своему тексту, учитывая специфические особенности фольклора. Они признают многообразие вариантов того или иного текста каждого олонхосута. В частности, Г. У. Эргис пишет так: «Олонхосут в момент исполнения может свободно излагать события, варьировать отдельные эпизоды. Следуя поэтическому вдохновению, сказитель может вносить новые эпизоды, по-новому мотивировать отдельные поступки героя и раскрывать новые черты характера и т. п. Однако импровизация

сказителей не выходит за пределы устоявшихся представлений об олонхо» [147, с. 484]. Такое же мнение встречается в работах Г. М. Васильева, который склонен отнести якутских олонхосутов к типу сказителей-импровизаторов [98, с. 10]. Идея, высказанная Г. У. Эргисом и Г. М. Васильевым, требует особого внимания к вопросу соотношения традиции и импровизации.

1

Для исследования проблемы сказительского искусства считаем целесообразным основываться на повторных записях. На наш взгляд, сопоставление записей олонхо, произведенных со слов одного и того же олонхосута в разное время, наиболее верно отражает отношение сказителя к своему эпическому тексту. Усилиями якутских фольклористов-энтузиастов собран большой материал, в том числе повторные записи, которые хранятся в архиве Якутского филиала СО АН СССР. Следует отметить, что в русской фольклористике и фольклористике некоторых других народов повторные записи были сделаны специалистами по определенной программе. А в Якутии такие записи произведены в большинстве случаев собирателями-любителями, далеко стоящими от научного исследования, что создает в нашей работе некоторые трудности.

Впервые повторная запись была сделана от Никиты Семеновича Александрова — Ынты, сказителя Дюлюкинского наслега Верхневиллюйского района. Первая запись произведена Г. Тороповым в 1925 г. [148], а вторая — И. Н. Григорьевым в 1941 г. [149].

Сопоставляя две записи, мы легко убеждаемся, что олонхосут изменил не только отдельные мотивы и эпизоды, но и тему. В большинстве олонхо, основной темой всего произведения является раскрытие цели богатырской поездки главного героя. В первой записи 1925 г. цель богатырской поездки ограничивается лишь геронческим сватовством, а в записи 1941 г. герой ставит главной целью своего богатырского похода спасение 130 богатырей, пропавших без вести при поисках женщины айыы Айталы Куо, похищенной абаасы.

В записи 1925 г. Кер Буурай совершает первый

подвиг в единоборстве с богатырем Ала Туйгун, который препятствует ему в пути. Во второй записи Кер Буурай сражается с Есех Джэкискэн, который насильно сватается к женщине айыы Юрюмэчистэн Ючиюгэй. Единоборство начинается с традиционного диалога богатырей. Бой продолжается много месяцев в трех местах. В бою богатыри применяют все виды имеющегося у них вооружения. Сперва богатырь абаасы Ала Туйгун (Есех Джэкискэн) начинает одолевать богатыря айыы. От радости он бросил обессиленного до крайности Кер Буурая вверх и ждет его падения, открыв рот, чтобы его сразу проглотить. Кер Буурай, собрав последние силы, еле спасается от верной смерти. В конце единоборства Кер Буурай, одолев своего соперника, тоже бросает его вверх. Богатырь абаасы не смог избежать смерти. Все эти эпизоды единоборства в обоих текстах описываются однотипно.

Во втором тексте добавлен один чрезвычайно типичный эпизод, встречающийся и в других олонхо. В стране абаасы главного героя встречает женщина абаасы в облике красавицы и стремится очаровать его. Кер Буурай догадывается, что это уловка, и убивает ее.

В обеих записях у богатыря абаасы есть женщина (в первой — сестра, во второй — приемная дочь). В первом тексте, когда Кер Буурай томится в плену у противника, сестра абаасы Нюргустай Куо ухаживает за ним и хочет выйти за него замуж. Богатырь отказывается и едет дальше за своей суженой. Во второй записи приемная дочь абаасы Айталы Куо настаивает на том, чтобы он женился на ней, так как он убил ее покровителя и кормильца. Кер Буурай соглашается.

Кроме того, мы наблюдаем некоторые вариации в именах персонажей. Так, в первой записи главный противник богатыря айыы зовется Кюн Керчю, а во второй записи — Кюн Кенчю. Брат главного героя именуется в первой Алтан Джэргэли, а во второй — Алтан Сандалы.

В связи с изменениями некоторых эпизодов образ главного героя значительно меняется. В записи Г. Торопова Кер Буурай выступает как герой, борющийся за устройство своей семьи. В ней много места отво-

дится раскрытию бытовых сторон жизни главного героя.

В записи И. Н. Григорьева Кер Буурай защищает интересы всего рода. Цель богатыря — защита страны и всех полавших в беду, а сватовство отодвигается на второй план. Черты Кер Буурая, как защитника всех пострадавших, проявляются, когда он осуждает своего брата Алтан Сандалы за эгоизм. В тексте первой записи младший брат личные интересы выдвигает на первый план, всячески старается препятствовать справедливому походу своего старшего брата, сам же ищет легкий путь в жизни. Алтан Сандалы, убежденный в своих взглядах, советует брату не ехать на сторону южно-восточного склона неба. Счастье жизни он видит под склоном северного неба. Однако Кер Буурай не боится трудностей. Чтобы спасти 130 богатырей от ига Кюн Кенчу, он, не сопротивляясь врагу, добровольно попадает в тюрьму, где находятся богатыри айыы. Алтан Сандалы (Алтан Джэргэли), узнав о заключении брата, сразу приезжает на помощь, вступает в бой с Кюн Кенчу. Но у него одна цель — освобождение родного брата, о судьбах 130 богатырей он не беспокоится. Главный герой не вступает в единоборство с главным противником. Однако богатыри благодарят его, как героя, сделавшего первый решительный шаг к их освобождению.

В обеих записях олонхосут изображает главного героя умным, тактичным и сильным. Так, рассерженный упреками брата Алтан Джэргэли (Алтан Сандалы) вызывает его на бой. Кер Буурай успокаивает брата, напоминая ему, что в стране абаасы богатыри айыы не должны ссориться. Рассудительный Кер Буурай предлагает брату помёриться силой при помощи игры — перетягивания палки. Оказывается, что старший брат сильнее младшего. В обоих текстах действуют одни и те же персонажи, сюжеты слагаются в последовательном развитии одних и тех же мотивов, эпизодов и событий.

Сопоставляя две записи олонхо Н. С. Александрова, произведенные с промежутком в 18 лет, можно отметить, что олонхосут в своей сказительской практике, в общем, сохраняет основную сюжетную линию эпического текста, однако, наблюдаются и некоторые

вариации, изменения и добавления. Трудно установить первичность или вторичность того или иного сюжетного мотива, так как нам недостаточно известны традиции верхневиллюйских олонхосутов и круг общения Н. С. Александрова. Как вспоминает двоюродный брат сказителя М. Е. Федоров, он в молодости скитался по бодайбинским приискам, жил в Олекминском округе и даже одно время работал в Якутском национальном театре, где принял участие в постановке драмы П. А. Ойунского «Туйаарыма Куо»¹.

Возможно, тема защиты племени ураанхай саха во второй записи продиктована традицией олонхосутов центральных районов Якутии, где с середины XIX века получает широкое признание олонхо «Нюргун Боотур», в котором личные интересы отдельных богатырей переплетаются с общенародной идеей защиты племени.

Сопоставление сюжета двух записей олонхо «Ала Туйгун» олонхосута Мегино-Кангаласского района Н. И. Степанова, записанных в 1939—1940 и 1943—1944 годах [150, 151], показывает, что олонхосут не вносит существенных изменений в развитие сюжетно-композиционной линии, хотя во второй записи мы наблюдаем некоторые незначительные дополнения.

В обеих записях олонхо «Ала Туйгун» начинается с традиционного эпического зачина: «Былыргы дьылым былдьаһыктаах мындаатыгар — Старинных лет на противоборствующей вершине». Почти однотипно воспевается Средний мир, где живет главный герой Ала Туйгун. Около усадьбы героя, в плодородной и красивой местности, растет почитаемое восьмиветвистое дерево Аал Луук Мас, символ неувядающего плодородия земли и вечного расцвета жизни. Главный ствол этого дерева насквозь прошел через нижние слои неба, ветви его доходят до жилища небесного божества Улуутуйар Улуу Тойона. Главный корень дерева прорастает насквозь в землю и выходит в Нижний мир. Ветви и корни священного дерева не хотят вызвать на людей племени айы гнев небесных и подземных сил, поэтому они изгибаются и возвращаются назад на Среднюю землю. Из ветвей со-

¹ Письмо М. Е. Федорова от 8 апреля 1978 г. находится у автора.

чится влага, капли ее летят словно белые куропатки. Из влаги, вытекающей из корней дерева, образуются незамерзающие беломолочные озера. Интересно в этом отношении описание мифического дерева Аар Кудук Хатынг в олонхо «Уол Дуолан» М. З. Мартынова [152] и «Богатырь Дылырдаай» И. П. Кутурукова [153], олонхосутов Виллойского региона. Если в текстах Н. И. Степанова и других сказителей центральных районов ветви, корни дерева сами возвращаются в Средний мир, то в текстах М. З. Мартынова и И. П. Кутурукова шаманы и шаманки заклинают их расти назад. А в описании сказителей северных районов не говорится о ветвях и корнях, доходящих до небес и подземного мира. По-видимому, олонхосуты каждого региона вырабатывали свои характерные традиции.

В обеих записях олонхо Н. И. Степанова отсутствует один из традиционных персонажей — дух-хозяйка земли Аан Алахчын, тогда как в завязке другого его олонхо «Ого Нюргун» она играет активную роль: дает добрые советы богатырям и благословляет их на счастливый поход.

Во вступительной части олонхосут прочно опирается на эпическую традицию, созданную поколениями талантливых сказителей, поэтому в повторных записях мы не находим существенных различий. Однако олонхосут вводит важные детали, придающие глубокий смысл характеру героя и всему содержанию сказания. Так, вместо богатырских доспехов Ала Туйгун имеет нож и маленький топорик — орудия мирного труда. Этим самым Н. И. Степанов хочет подчеркнуть стремление героя к мирной жизни. В текстах, записанных от сказителей центральных районов Якутии и хранящихся в Архиве ЯФ СО АН СССР, главные герои уже сначала имеют готовое для них боевое снаряжение или совершают поездку к мифическому кузнецу Кыдай Бахсы и просят его изготовить вооружение.

В обеих записях олонхо Н. И. Степанова мотив приобретения главным героем Ала Туйгуном боевого коня и доспехов решается своеобразно и связывается с развитием сюжета. Сперва он требует коня и вооружение у богатыря Таба Дайбыра, который сделал ему через посыльного абаасы оскорбительное пред-

ложение, чтобы Ала Туйгун прислуживал на его свадьбе. Присланные Таба Дайбыыром снаряжение и одежда оказались для него слишком малы, а конь не выдержал его тяжести.

Вслед за посыльными Ала Туйгун отправляется в поход, чтобы мстить своим оскорбителям.

В дальнейшем сюжет развивается так. Ала Туйгун в тексте первой записи предупреждает Таба Дайбыыра о предстоящей битве и уходит. А во второй записи он приходит к нему и ударяет его в ухо, а затем бежит на восточный мыс. Олонхосут не объясняет такой поступок богатыря. По-видимому, Ала Туйгун сперва решил вести единоборство с более сильным богатырем абаасы Буор Кюрбэй и, только победив его, страшного подземного богатыря, вступить в бой с Таба Дайбыыром. Единоборство Ала Туйгуна с Буор Кюрбэем и Таба Дайбыыром сказитель описывает традиционно. Характер боя в обоих эпизодах одинаковый.

После победы Ала Туйгуна над богатырями абаасы, родители красавицы Хаачылаан Куо встречают его торжественно, с почестями. Ему готовят постель в комнате дочери. Богатырь ложится с ней вместе спать, но, проснувшись утром, ее не находит. В первой записи олонхосут описывает похищение женщины айыы, а во второй записи этого эпизода нет, но он подразумевается. Похищение богатырем абаасы женщин айыы — один из распространенных мотивов олонхо. Н. И. Степанов, используя этот же мотив, отправляет главного героя в самый дальний путь. В традиционных сказаниях богатырь перед отъездом обычно обращается к духу земли Аан Алахчын, обитающей в священном дереве Аал Луук Мас (Аар Кудук Хатынг). В обеих записях олонхо Ала Туйгун встречает в лесу старуху шаманку Пьылжырылан, которая по просьбе богатыря указывает ему дорогу. Богатырь, превратившись в сокола, улетает на запад.

В первой записи в стране абаасы богатыря встречает Джеге Бааба. Встреча с нею, борьба и убийство ее описываются лишь несколькими словами, а во второй записи все детали даются подробно. Ала Туйгун вступает с ней в бой, чтобы освободить плененного богатыря айыы Джура Боотура. В дальнейшем развитии сюжета рассказывается об освобождении

женщин айыы Хаачылаан Куо, ради спасения которой Ала Туйгун совершил далекую поездку, и Чулурутта Нюргун. Богатырь превращает их в золотые кольца, надевает на пальцы и ждет богатыря абаасы Бэкир Таас. В записи 1944 г. Ала Туйгун, ожидая противника, принимает облик нищего парня Муос Тоотой и убивает весь скот, который Бэкир Таас привнес со Среднего мира. В записи 1939 г. этого нет.

Встреча противников в обеих записях описывается одинаково. Они, обменявшись бранными словами, сразу вступают в бой. В записи 1939 г. единоборство богатырей описывается более детально. Бой сильных богатырей стал известен трем мирам. В критический момент Ала Туйгун снимает оба перстня и бросает их о землю, они превращаются в женщин. С этого момента видную роль в развитии сюжета играет Чулурутта Нюргун. Она предлагает Хаачылаан Куо как-нибудь помочь Ала Туйгуну. Последняя не может оказать помощь, так как она слабая обыкновенная женщина. С этого эпизода о Хаачылаан Куо в олонхо больше не упоминается. А Чулурутта Нюргун передает Ала Туйгуну живительную воду, и, превратившись в стерха, летит в Верхний мир. Там, у родителей богатыря Юрюнг Айыы Тойона и Кюн Туоллуман, берет богатырского коня, боевое снаряжение и пищу и приносит богатырю. Только тогда богатырь айыы побеждает своего соперника.

В записи 1944 г. отношения Ала Туйгуна и Чулурутта Нюргун даются более обстоятельно. После победы над противником богатырь возвращается вместе с Чулурутта Нюргун на ее родину. Встречает их парень-раб Сорук Боллур — традиционный эпический персонаж. В записи же 1939 г. Сорук Боллур имеет другое имя — Элиэдиной Бэргэн. Родители Чулурутта Нюргун от радости устраивают праздник — ысыах.

В данном олонхо богатыри абаасы приезжают свататься к Чулурутта Нюргун и после выхода ее замуж. Первым приезжает на олене тунгусский богатырь Арджаман Джарджаман. Он сообщает хозяевам, что приехал жениться на Чулурутта Нюргун. Оскорбленный Ала Туйгун вступает в бой с тунгусским богатырем. А Чулурутта Нюргун опять едет с жалобой

к Юрюнг Айыы Тойоону. Небожители объясняют, что Арджамаан Джарджамаан и Ала Туйгун — родные братья. Богатыри прекращают борьбу и мирятся.

Тунгусский богатырь в якутском героическом эпосе, как справедливо замечает И. В. Пухов, играет двойную роль: как противник главного героя или как союзник его. В этом исследователю видит историческую действительность, отраженную в эпосе: «Героический эпос якутов — олонхо, отражая многообразные взаимоотношения якутов с аборигенным населением, по-своему преломляет их» [50, с. 150]. Уместно отметить, что родственная связь тунгусского богатыря с людьми айыы в других текстах встречается редко. Вполне возможно, что этот факт — результат позднейшего творчества олонхосутов — импровизаторов, наблюдавших после Октябрьской социалистической революции коренные социально-экономические преобразования в жизни народов Якутии, живущих в одной братской семье.

После ухода Арджамаана прилетает ворон и превращается в богатыря Тимир Ньэлбиктэй. Он также хочет взять в жены Чулурутта Нюргун. Ала Туйгун вместе с женой борются против него, но никак не могут победить. По предложению Ала Туйгуна (а во второй записи Чулурутта Нюргун) они садятся на коня и убегают. По дороге женщина рождает мальчика, который сразу же убегает от родителей. Впоследствии он становится богатырем по имени Алтан Джакып и побеждает абаасы Тимир Ньэлбиктэй.

Первая запись заканчивается тем, что они втроем возвращаются на родину. Во второй записи Алтан Джакып приглашает мастеров-плотников и богатырей, которые строят дом и мастерят домашнюю утварь. Ала Туйгун устраивает ысыах и приглашает людей со всех улусов Среднего мира. Вскоре после этого Алтан Джакып становится главным богатырем Среднего мира. Ему дали беломолочного коня и надели на него богатырские доспехи. Через некоторое время у Ала Туйгуна родилась дочь, которую нарекли именем Ойтолуун Куо. Вторая запись кончается описанием счастливой жизни в Среднем мире.

Сличение обеих записей дает право прийти к выводу, что олонхосут создал собственный текст. Бла-

годаря многократным исполнениям этот текст совершенствуется, описание некоторых эпизодов конкретизируется. П. И. Степанов уверенно и прочно опирается на эпическую традицию. Поэтому в олонхо «Ала Туйгун» мы находим много общего с другими общезвестными эпическими произведениями. Прежде всего, в них едина мифологическая основа, относительно устойчива сюжетно-композиционная схема, сходны основные мотивы, борьба и судьба героев, а также описание эпической страны и ее природы. Имеют много общего с другими олонхо и бытовые реалии, и нравы, облик и характер героев. Видны и различия в создании некоторых эпизодов: отправление посыльных со снаряжением, родственная связь тунгусского богатыря с главным героем, назначение главного героя — защитника Среднего мира. Вполне возможно, что эти различия — плод творческой фантазии самого сказителя-импровизатора.

Повторная запись олонхо «Эрбэхтэй Бэргэн» произведена также со слов Д. М. Говорова. Первую запись, выполненную Г. В. Даниловым в 1930 г., высоко оценил П. А. Ойунский и рекомендовал к изданию [105, л. 1]. В 1942 г. этот текст был включен в сборник «Творчество якутского народа», составленный Г. М. Васильевым и Х. И. Константиновым. Данная запись, по мнению И. В. Пухова, представляет лишь начало олонхо [116, с. 16]. Однако, на наш взгляд, здесь, хотя и в сокращенном виде, рассказываются все богатырские подвиги Эрбэхтэй Бэргэна, и олонхо заканчивается традиционным эпилогом — жемтьбой главного героя.

Полный текст записан был И. М. Говоровым приблизительно в 1938 г. [107]. Вторая запись олонхо по объему считается одной из крупных (около 20 тыс. стихотворных строк). Много места в нем отведено описанию богатырских действий Отохтой Баатыра, сына главного героя Эрбэхтэй Бэргэна. Поэтому для сопоставления берем только первую часть.

В обеих записях олонхо «Эрбэхтэй Бэргэн» мы наблюдаем, что Д. М. Говоров почти одноитно передает не только традиционное эпическое вступление, основные сюжетные мотивы, встречаемые во многих олонхо, но и мотивы, характерные для данного олонхо.

хо. Для иллюстрации сказанного можно привести основные из них, встречающиеся в обоих текстах, которые отмечены еще И. В. Пуховым.

1. Эрбэхтэй Бэргэн — сын дряхлых старцев, до этого лишившихся всех родившихся детей.

2. Над страной героя движется белая туча с каким-то черным пятном внутри, которое исчезает, как дым, тогда на месте падения тучи герой обнаруживает человека, дошедшего до последней степени истощения.

3. Герой по просьбе прибывшего вступает в бой с обидевшим его богатырем абаасы: победив, он обращает этого богатыря в черного дятла (в первой записи он сам превращается в черного дятла).

4. Хрустальный дворец, в котором живет героиня, имеет волшебный порог, при входе постороннего человека этот порог превращается в быстро передвигающийся огненный заслон, за которым скрывается бездна, готовая поглотить входящего.

5. Во дворе Эрджигэн Бэргэна имеются три волшебные ямы-бездны, готовые поглотить входящего, герой заполняет их головами побежденных им трех абаасы.

6. Сестра и невеста героя превращаются в стөрхов (в первой записи сестра — в голубя) и летят на место богатырского боя.

7. Сестра героя имеет волшебную веревку, которой мгновенно связывает двух сильнейших богатырей (в первой только одного Эрджигэн Бэргэна).

Вот эти «чудесные» мотивы в обеих записях описываются почти одинаково с незначительными вариациями. Между тем, во второй записи олонхо имеются мотивы, отсутствующие в первой.

1. Эрбэхтэй Бэргэн перед отъездом выстреливает в потолок стрелу. Эта стрела в отсутствие богатыря показывает оставшимся его судьбу: в случае его победы стрела спокойна, в случае поражения героя — качается и готова отломиться.

2. Героя заключают в особый чулан под охраной трех богатырей. Через несколько лет Эрбэхтэй Бэргэн неожиданно поднимается уже могущественным богатырем.

3. Состязание крылатых богатырских коней, владеющих волшебством.

В основном развитие сюжетно-композиционной линии обеих записей совпадает. Правда, первая запись, как отмечено выше, дана в сильно сокращенном виде. Сличение обоих текстов приводит к выводу, что Д. М. Говоров в своей сказительской деятельности выработал относительно устойчивый сюжет о богатыре Эрбэхтэй Бэргэне. Он, видимо, твердо отграничил его от других записанных олонхо: «Мюлдю Сильный», «Храбрый Юелян». В них мы не замечаем повторяющихся мотивов и эпизодов, кроме эпического вступления. Вероятно, олонхо сукт придерживался такого принципа и в незаписанных текстах.

Теперь сопоставим две записи олонхо «Богатырь Дылырдаайы» И. П. Кутурукова, записанного впервые в 1938 г. учителями Нюрбинской средней школы И. В. Васильевым, М. Ф. Кириллиным, И. А. Санниковым, С. П. Софроновым по заданию участника Вилюйской фольклорной экспедиции А. А. Саввина, который, видимо, консультировал их о правилах научной записи фольклорных произведений. При записи сохранены диалектные особенности языка олонхо сукта, к тексту приложены словарь архаических и неизвестных слов и биографические сведения об олонхо сукте. Объем первой записи около 9 тыс. стихотворных строк. Повторная запись произведена без указания фамилии и даты, но, по-видимому, в начале 40-х годов. Объем второй записи около 3400 строк. Запись по качеству уступает первой [154].

В записи 1938 г. традиционным стилем описываются страна богатыря айы, овящелное дерево Аар Кудук Хатынг, жилище, домашняя утварь. В начале богатырь одинок. Одинокество богатыря — распространенный мотив в якутском эпосе. Одинокии главные герои большинства олонхо под названием «Эр Соготох», одинокии богатыри — главные герои и других олонхо: «Уол Дугуй» Е. И. Кардашевского, «Ала Туйгун» Н. И. Степанова, Р. П. Алексеева, М. И. Белыха, «Харя Нюргун» А. Н. Алексеева, «Уол Соготох Нюргун» Е. Н. Новикова, «Сын лошади Дыырай» И. И. Бурнашева — Тонг Суоруна и многих других. Дылырдаайы — богатырь божественного происхождения. Он был спущен с Верхнего мира в Средний мир для защиты племени айы.

Поводом богатырской поездки Дылырдаайы служит традиционный мотив — похищение богатырем абаасы женщины айыы. Перед отъездом богатырь прощается с деревом Аар Кудук Хатынг и втыкает в него нож, который должен предсказать успехи и неудачи богатыря в далеких странах. Такой мотив широко известен в якутском олонхо. Однако, согласно традициям эпоса, богатыри втыкают нож или стрелу в среднюю коновязь — алтаа сэргэ, а не в священное дерево. Как исключение, лишь в олонхо «Эр Соготох» И. С. Баандерова (Среднеколымский район) главный герой прощается, вонзая топор в священное дерево, где живет Аан Алахчыи, дух-хозяйка земли. Последняя сердится за это на богатыря и наказывает его.

Традиционным стилем описывается единоборство богатыря Дылырдаайы с богатырями абаасы Таас Балаадаланом, Хахайданом, Соллонг Саарыком. Как и во всех олонхо, из этих многочисленных единоборств главный герой выходит победителем.

В олонхо И. П. Кутурукова большую роль в развитии сюжета играет конь — верный помощник и советчик богатыря. Почти во всех олонхо богатырский конь выступает верным другом главного героя, даже имя его не отделяется от клички коня (богатырь такой-то, владеющий таким-то конем). Богатырский конь наделен волшебной силой и подобно хозяину совершает добрые дела. Конь может менять свой вид, обращается в паршивого чесоточного жеребенка. Он не только понимает язык человека, но и сам наделен даром речи и разговаривает с хозяином. В трудные минуты он помогает богатырю. Так, во время единоборства Дылырдаайы с богатырем абаасы Хахайдаан конь сам уводит Айталы Куо и прячет ее в золотой горе. Все действия богатырского коня Дылырдаайы во многом сходны с действиями богатырских коней Нюргун Боотура, Кулун Куллустуура, Ого Дуолана, Ала Туйгуна и многих других эпических героев, т. е. традиционны.

Во всех известных нам олонхо богатыри абаасы ездят на быках, в редких случаях на оленях, на конях. В олонхо И. П. Кутурукова, записанном в 1938 г., богатырь Таас Балаадалан ездит на плавающей лодке с колесами. Такой способ передвижения богатырей

абаасы не встречается в других текстах. Очевидно, этот мотив представляет собою плод творческой фантазии самого олонхосута.

Во второй записи, как и в первой, олонхо начинается с описания страны богатыря айыы. Имеется дерево Аар Кудук Хатынг, к духу которого Дылырдаайы обращается перед отъездом в поход, опять-таки вонзая в него нож. Поводом к богатырским подвигам служит также похищение богатырем абаасы женщины айыы. Если в первой записи Дылырдаайы встречает сразу абаасы Таас Балаадалаана, то во второй — богатырь сперва встречает женщину Нылырдаайы Куо, которая предлагает ему вступить в интимные отношения. Дылырдаайы отказывается. Олонхосут не указывает причину отказа. Только позднее становится известно, что Нылырдаайы Куо служит богатырю абаасы. Тот, кто вступает с ней в близкую связь, заражается болезнью. Этот мотив в первой записи отсутствует.

В обеих записях имеется любопытный сказочный мотив — оборотничество женщины айыы. Когда богатырь абаасы хочет съесть Айталы Куо, она превращается в снегиря и вылетает между его зубами, сразу принимает облик чайки, потом лебедя и, наконец, стерха и улетает.

После победы героя в первом единоборстве с абаасы содержание олонхо второй записи расходится с содержанием первой записи. Неизменным остается только имя главного героя.

В дальнейшем развитии сюжета второй записи богатырь ведет бой с женщиной Дырибинэ Куо, предложившей ему себя в жены. Чувствуя свое поражение, она улетает в Верхний мир.

Дылырдаайы по совету шамана Кюн Джэргэмэ едет к кузнецам Алыкынаю, Кютэнэю и Тиликинэю и заставляет их готовить взрывающиеся мячи «эстэр мээчик» (в первой записи в конце олонхо богатырь едет к этим кузнецам с просьбой, чтобы они построили ему дом и изготовили всю домашнюю утварь), затем к богатырю айыы подходит войско Тимир Нэриэтинньика и происходит сражение, напоминающее ход современной войны. Тимир Нэриэтинньику помогает Джура Бегес. Богатырь айыы побеждает своих вра-

гов благодаря «чудесному мячу». В конце олонхо рассказывается, что Дылырдаайы женится на Кюн Кюндэримэ Куо.

Очевидно, олонхосут на основе исполняемого им олонхо попытался создать новое сказание, в которое хотел ввести темы современных событий.

В сказительской практике олонхосутов советского периода часто встречаются попытки по-новому осмыслить содержание олонхо. Известно, что в первые годы Советской власти олонхосуты Т. В. Захаров—Чээбий (Амгинский район), С. С. Афанасьев (Сунтарский) в своих олонхо высмеивали белобаандитов и местных богачей. Г. М. Васильев, считая такие попытки довольно характерным явлением, пишет: «Талантливые олонхосуты при желании всегда умели преломлять сюжеты, мотивы и образы олонхо в определенной ассоциации с живой действительностью» [98, с. 122]. Так, одаренные олонхосуты, имеющие импровизаторские способности, вносили в исполняемое олонхо мотивы борьбы против угнетателей. Герои олонхо «Храбрый Юелян» Д. М. Говорова, «Великий Даарьян» М. Д. Шарборина-Кумарова все богатство побежденных врагов раздают простому народу.

Народный олонхосут Н. И. Степанов во время Великой Отечественной войны сложил эпический сказ «Кыргыз» («Битва»). Автор пользуется традиционными художественными средствами и языком олонхо. Произведение получилось сравнительно небольшим. Краткий сюжет таков: живет на земле советский богатырь, самый сильный из богатырей солнечного мира. И вот нападает на эту страну богатырь зла — абаасы. Завязывается долгая и упорная война. Советский богатырь берет верх, уничтожает врага. Восстанавливается счастливая жизнь на земле, народ торжествует [155, с. 122—123].

Как замечает Г. М. Васильев, все вышло упрощенно, форма олонхо не подошла для изображения современных войн. Между тем, исполнение олонхо сыграло определенную роль в повышении чувства патриотизма, оно призывало якутов-воинов на подвиги во имя родины. «Любовь народа к богатырскому эпосу олонхо в годы войны стала еще сильнее, — говоря о значении олонхо, правильно писал Г. У. Эргис, —

так как основная идейно-тематическая основа олонхо созвучна высокому патриотизму советского народа» [155, с. 122].

Таким образом, новые эпизоды, внесенные И. П. Кутуруковым в исполняемое олонхо, объясняются общей тенденцией новотворчества олонхосутов того периода.

В приведенных выше сопоставлениях мы рассмотрели тексты, записанные под диктовку, перерыв между ними не превышает пятнадцати лет. В последние годы проводится запись олонхо с применением технических средств.

Прежде всего следует указать на отличие магнитофонной записи от диктовки и вообще от рукописных записей. Использование технических средств существенно облегчает труд фольклориста. Главное же — олонхосут, не прерываясь, может сказывать свой текст полностью. Магнитофонная запись фиксирует живое исполнение. Вступительная часть и описание действий персонажей даются быстро, темпераментно, каждая песня героев — отдельной мелодией. Олонхосут в момент магнитофонной записи передает свои переживания посредством мимики, жестикуляции. Таким образом, магнитофонная запись почти полностью передает исполнительские особенности олонхосутов и сохраняет все положительные черты и недостатки сказительской техники.

Будучи студентом второго курса Якутского университета, в 1969 г. автор этих строк записал на магнитофон олонхо «Ого Дуолан» М. З. Мартынова, сказителя Кутанинского наслега Сунтарского района². Это же олонхо в 1938 г. под диктовку сказителя записал А. А. Саввин [152].

М. З. Мартынов, считаясь с традицией предыдущих поколений олонхосутов, не нарушает классическую схему якутского эпоса. Вступительная часть в обеих записях дается почти одинаково. Вступительная часть первой записи состоит из следующих компонентов: 1) эпический зачин, 2) описание мироздания, 3) описание домашней утвари, 4) портретная харак-

² Магнитофонные записи хранятся в секторе фольклора Института ЯЛИ ЯФ СО АН СССР.

теристика, 5) описание страны героя, 6) описание мирового дерева Аар Кудук Хатынг, 7) описание богатырского оружия, 8) просьба Ого Дуолана от духа священного дерева, чтоб послали ему предназначенного коня, 9) прощальный монолог богатыря перед поездкой в дальние края. Во второй записи последовательность частей выглядит так: 1, 2, 5, 4, 3, 7. Восьмой и девятый компоненты первой записи во второй не зафиксированы. Внутри компонентов имеются некоторые различия. Так, например, в первой записи олонхосут описание священного дерева начинается с верхней части и заканчивает описанием корней этого дерева, во второй записи, наоборот, начинается с корней Аар Кудук Хатынг и заканчивает описанием верхних ветвей. В записи 1938 г. имя богатыря дает Аан Далбар, дух священного дерева, а во второй — сам сказитель в ходе сказывания портрета называет его имя. В основном, не считая отдельных отступлений и изменений последовательности компонентов, вступительная часть в обеих записях имеет одинаковое содержание.

Завязка олонхо в записи А. А. Саввина начинается с того момента, когда хозяйка священного дерева Аан Далбар указывает местонахождение богатыря абаасы Килнэдимэр, который уже десятый год не дает покоя жителям Среднего мира. Уол Дуолан как защитник людей айыы аймага в первую очередь должен уничтожить коварного врага, и он отправляется в первую дальнюю поездку. Во второй записи богатырской поездке предшествует один эпизод: Мохсогол, еле убежавший от преследований женщины абаасы, просит защиты у Ого Дуолан.

Главный герой сразу выполняет просьбу. Завязкой второй записи олонхо служит оскорбительное приглашение прислуживать рабом на свадебной церемонии красавицы Энгеримэ Куо, дочери Торуолума Баай Тойон и Спр Нэлбэр Эмээхсин.

Из 33 стихов описания богатырской поездки в записи 1938 г. с некоторыми грамматическими изменениями совпадает 27 стихов магнитофонной записи. В 1969 г. олонхосут дополнительно ввел 13 новых стихов, которые еще более усиливают фантастичность описания поездки. В первой записи главный герой

сперва встречается с богатырем абаасы Килиндимэр. Труп его приносят в жертву духам земли, которые благославляют Уол Дуолана на дальнейшие подвиги и успехи. Потом он приезжает в страну стариков Дойду Тумуур и Тэмир Нэлбэр, к единственной дочери которых, Юйэл Куо, в течение нескольких лет насильственно сватаются богатыри абаасы Тимир Екселген и Алтан Сандалы. Уол Дуолан по совету верного коня перевоплощается в паршивого парня, сына тунгуса, пребывая в таком облике, просит еды у стариков, они охотно выполняют его просьбу. Благодаря этому он узнает доброту стариков. Красавица Юйэл Куо тоже открывает сыну тунгуса свои лучшие человеческие качества — доброту, чистосердечие, любовь к обиженным. «Мальчик» дразнит разными проделками богатырей абаасы: то бросает костью прямо в глаз, то ругает, то обманным путем добивается столкновения богатырей абаасы. Уол Дуолан в облике тунгусского мальчика дает советы пострадавшим. По его совету Юйэл Куо под разными предлогами отговаривается от сватовства. Никто не догадывается, что в облике тунгусского мальчика скрывается могущественный богатырь. Когда во время камлания его опознает шаман Кюн Чюкэбил, он становится самим собой и расправляется с богатырями абаасы Тимир Екселген и Алтан Сандалы. Родители Юйэл Куо с большой радостью соглашаются на свадьбу.

Описание возвращения богатыря с невестой на родину является кульминационным моментом сюжетно-композиционной линии текста второй записи. В нем переплетается несколько остросюжетных событий, раскрывающих центральную идею олонхо — защиту Среднего мира от богатырей абаасы. Мотивом этого действия служит богатырский сон Уол Дуолана. Во время сна невесту тайно уводит Таас Эбриэнтэй. Уол Дуолан должен идти по горячим следам своего коварного врага. Богатыря ждет длинная, трудная и утомительная дорога. Даже верный друг — конь советует не ехать, остаться, что красивых женщин найти легче, чем совершать утомительную трудную поездку. Уол Дуолан не принимает предложения своего верного коня и отправляется в дальнюю дорогу. В пути встречает мудрого старика Сээркээн Сэсэна,

который, как и в других олонхо, дает самые пужные советы и указывает местонахождение невесты и 99 богатырей айы, томящихся в плену Таас Эбириэнтэя.

Самой напряженной конфликтной ситуацией данного олонхо является единоборство с богатырем Таас Эбириэнтэем. Соперник сперва предлагает мирно поделить женщину. Уол Дуолан не соглашается, и начинается бой. Только при помощи верхнего властителя Уордаах Хаан Джегесея Уол Дуолан добивается победы. Таким образом, торжествует справедливость, свобода, счастье в Среднем мире. Враги людей айы уничтожаются, возвращается долгожданная счастливая жизнь. Таким представляется краткий пересказ сюжета первой записи, сделанной А. А. Саввиным. Как впоследствии рассказал М. З. Мартынов, эта запись является лишь отрывком, ибо завершается только подвигом первого поколения богатыря Уол Дуолана.

Вторая запись, как и первая, заканчивается описанием первого поколения богатырей. Чтобы избежать лишнего повторения, нам необходимо указать лишь на общие и отличительные черты в обеих записях.

Прежде всего следует отметить некоторые различия в именах персонажей. В первой записи главный герой называется Уол Дуолан — могучий юноша, во второй — Ого Дуолан — могучий молодец. В самом деле, в данном контексте уол — юноша (мальчик), ого — молодец (ребенок) синонимичны. Прекрасную красавицу в первой записи называют Юйэл Куо, а во второй — Енер Куо, хотя основная функция героини в обеих записях носит одинаковый характер. В двух записях главным противником является богатырь Алтан Сандалы, который насильственно сватается к женщине айы.

Во второй записи главный герой во время сватовства также перевоплощается в тунгусского мальчика, однако он не совершает, как в первой записи, разные подвиги, а изображается лишь удачливым охотником.

В обеих записях присутствует традиционный образ Сээркээн Сэсэна, который дает богатырю добрые советы, угощает волшебной пищей.

Во второй записи появляется несколько новых пер-

сонажей, незафиксированных в первой. Так, богатырь Ого Дуолан имеет брата Юрюнг Уолан. Они, не узнав друг друга, чуть не вступают в бой. Мотив единоборства между незнакомыми друг друга братьями, как отмечено выше, — довольно распространенный сюжет в якутском эпосе. Особенно такой мотив характерен для олонхо «Нюргун Боотур».

В тексте К. Г. Оросина и в олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» П. А. Ойунского обыкновенно конфликт братьев решается добыванием старшим братом невесты для младшего. В тексте М. З. Мартынова Ого Дуолан тоже добывает брату невесту по имени Туйаарыма Куо. На наш взгляд, здесь возможно влияние изданного олонхо. Сам сказитель говорил о знакомстве с текстом «Нюргун Боотур», изданным в 1947 г. Г. У. Эргисом, и о том, что он не раз слушал его по радио в исполнении Г. Г. Колесова.

Будущая жена богатыря Ого Дуолана Кыыдааннаах Кыыс Энэттэй не хочет добровольно выйти замуж. Напомним, что в первой записи Юйэл Куо выходит замуж без особых приключений. Во второй Кыыдааннаах Кыыс Энэттэй имеет богатырское снаряжение, вступает в бой с Ого Дуоланом. Только после долгого изнурительного единоборства она сдается будущему мужу. Характерно, что при первой записи в расцвете сказительской деятельности М. З. Мартынов не использовал такой остросюжетный мотив, только при магнитофонной записи в период затухания сказительства неожиданно ввел новый эпизод. Видимо, это тоже результат влияния книжного издания олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», где главный герой с трудом умирят свою будущую невесту — богатырку Кыыс Нюргун. Таким образом, новые эпизоды во второй записи введены преимущественно через книжную трансформацию. В период угасания олонхо — это закономерное явление.

Как мы знаем, В. М. Жирмунский [12], А. М. Астахова [6], Б. Л. Рифтин [156], Т. Сыдыков [29] это явление отмечали в сказительстве и у других тюрко-монгольских народов. Такие нововведения на последней стадии живого бытования эпоса обогащают, на наш взгляд, эпический текст отдельного олонхосута, делают его более или менее цельным, завер-

шенным. Образ главного героя пополняется новыми художественными штрихами.

Так, в сравнении с первым текстом во втором Ого Дуолан более активный, деятельный герой, он совершает ради защиты племени урааихай саха ряд героических подвигов. В целом, в художественном отношении вторая запись не уступает первой, хотя и произведена в тот момент, когда эпическая среда мало интересовалась живым исполнением олонхо. К тому времени сам сказитель М. З. Мартынов был уже в преклонном возрасте и не мог исполнять песенной части. Но память старого олонхосута воспроизводила основные сюжетные мотивы, стиль сказителя остался неизменным.

В последние годы, в период угасания сказительства, трудно найти олонхосутов, исполняющих свое олонхо полностью. По анкетным данным, собранным в начале семидесятых годов, их было около 50 [79, с. 29]. В последние пять лет мы потеряли таких талантливых олонхосутов, как Н. И. Степанов, П. П. Ядрихинский, М. З. Мартынов, Е. И. Кардашевский и др. Самыми молодыми олонхосутами в настоящее время являются В. О. Каратаев (Вилюйский район), С. Г. Егоров (Сунтарский), с которыми якутские фольклористы поддерживают постоянную связь. Последний в 1978 г. сам записал олонхо «Бэриэт Бэргэн» и любезно предоставил нам. Это же олонхо летом 1979 г. автором и внештатным сотрудником Института ЯЛИ Г. Е. Федоровым записано на магнитофон³. Сличение этих двух текстов, записанных в разное время и разными способами, раскрывает секреты творческой лаборатории эпического певца.

Прежде всего следует отметить, что сюжетно-композиционная схема обеих записей почти совпадает. Исключение составляет вступительная часть магнитофонной записи: дух — хозяйка священного дерева Аан Алахчын просит у Юрюнг Аар Тойона выслать сильнейшего богатыря — защитника Среднего мира. Верховное божество поручает богатырю Кюн Джирибина спустить своего младшего сына Бэриэт Бэргэна в Средний мир. В рукописной записи этого нет.

³ Записи хранятся у автора.

На сюжетно-композиционном уровне оба текста почти идентичны. Этот факт объясняется следующими обстоятельствами. Во-первых, перерыв между записями не превышает одного года. Как утверждает сам олонхосут, он в это время не слушал ни одного исполнения олонхо. Таким образом, влияние других сказителей исключено. Во-вторых, сказитель в своем репертуаре имеет только это олонхо. С. Г. Егоров в детстве один раз слушал исполнение данного олонхо сказителем Аллагинского наследия Николаем Пыхомовым. В-третьих, сказительская деятельность олонхосута совпадает с тем периодом, когда эпическая атмосфера стала менее активной и не давала олонхосуту возможности совершенствовать свое мастерство. Эти обстоятельства привели олонхосута почти к идентичному повторению ранее исполненного текста. Такие же моменты наблюдаем в текстах молодого олонхосута В. О. Каратасва, записанных в 1970 г., В. В. Илларионовым и в 1975 г. В. П. Еремеевым и В. В. Илларионовым.

В предыдущих текстах Н. С. Александрова, Д. М. Говорова, Н. И. Степанова, И. П., Кутурукова и М. З. Мартынова наблюдалась вариантность текстов, даже новаторство. Это естественно. Они исполняли олонхо, когда сказительство имело большое значение в духовной жизни общества, когда плеяда талантливых олонхосутов выступала с высоким исполнительским искусством перед широкой аудиторией, когда эпическое знание хранило в своем запасе бесконечное число сюжетов, мотивов, эпизодов. Эпические певцы могли выбирать в момент исполнения из множества канонических сюжетов один. Современные олонхосуты лишены такой возможности и потому их текст в сюжетно-композиционном плане менее вариативен.

2

Мы до сих пор ограничивались сопоставлением повторных записей на сюжетно-композиционном уровне. Советские эпиковеды, в частности Б. Н. Путилов [16], В. М. Гацак [17], предлагают сделать сопоставление на более мелких уровнях, вплоть до уровня

отдельных эпических лексем. В этом отношении представляет интерес исследование Н. Г. Черняевой [18]. Она на примере русской былинной традиции впервые исследовала процесс усвоения и воспроизведения эпического текста на уровнях сюжетной композиции, былинного стиха, сверхфразовых единиц и крупных семантических блоков, формул.

На наш взгляд, сказительское искусство олонхо-сутов и отношение их к своему эпическому тексту наглядно проявляется в использовании эпических формул и типических мест. Прежде всего, вкратце остановимся на определении этих понятий.

Более четкое определение понятия эпической формулы дал американский ученый М. Парри на материале сербо-хорватского эпоса. Эпической формулой он назвал «группу слов, регулярно используемую в одних и тех же метрических условиях для выражения какого-нибудь необходимого понятия» [157, с. 80]. Достижением Парри было выявление метрической обусловленности формул, благодаря которой сказитель-певец преодолевает автоматически все сложности метра. Пользуясь набором готовых формул, основанных на метрическом строении народного стиха, эпический певец мог их варьировать, переставлять, вводить новые слова, словосочетания и определения, не нарушающие заданный ритмико-синтаксический рисунок. Такого же определения придерживается ученик М. Парри А. Б. Лорд, развивая дальнейшую формульную теорию в своей книге «Певец сказаний» [158].

Определение Парри—Лорда применимо для тех эпических произведений, у которых стих построен строго по метрическим правилам. Например, теория формульности с успехом была использована в исследованиях П. А. Гринцера [159], Я. В. Васильева [160], С. П. Серебряного [161] по древнеиндийскому эпосу, А. В. Куделина [162] — по арабскому эпосу, где формулы, состоящие из двух или более слов, всегда занимали постоянное место в стихе (в начале, середине или в конце) и, приняв определенную грамматико-синтаксическую категорию, служили для выражения какой-нибудь мысли.

В славянском, а также русском эпосоведении под формулой понимается «группа слов», ограниченная

одним стихом или даже полустихом» [163, с. 124]. Б. Н. Путилов утверждает, что «большинство эпических формул структурно соответствует дактило-хорейскому строению былинного стиха и метрически они основаны либо на дактиле, либо на сочетании дактиля с хореем» [16, с. 233]. И в русской поэзии традиционные формулы подчиняются метрическим законам стихосложения, но занимают более свободное место, чем в вышеназванных эпических традициях.

Якутский эпос характеризуется неисчерпаемым богатством эпических формул и типических мест, которые служат особыми готовыми моделями. При помощи их якутские сказители в ходе сказания создают перед слушателями живые эпические картины, например: описание страны героя, портретные характеристики персонажей, описание героических поступков богатырей, побед над злыми духами и т. д. Но этой теме посвящена лишь одна небольшая статья П. Н. Дмитриева [164]. Автор статьи выделяет пять формул: формулы эпического времени, Среднего мира, формулы благословения, числовые формулы и формулы имен персонажей. Понятно, что объем статьи не дал возможности шире рассмотреть систему эпических формул. Однако П. Н. Дмитриев не дает четкого определения формул и не устанавливает различия между типическими местами и эпическими формулами. Без уточнения этого различия невозможно сделать какой-нибудь определенный вывод.

Якутская эпическая поэзия имеет свои традиции создания эпических формул, отработанных веками народом-создателем, хранителем богатой эпики — олонхо. В создании эпических формул, во-первых, широко используется аллитерация, которая является почти единственным стихообразующим средством, во-вторых, синтаксический параллелизм как моделирующее изобразительное средство, облегчающее якутским сказителям выбор соответствующего слова в стихе. Поэтому в якутском эпосе формулами следует называть не группу слов, как в греческом и индийском, и не «группу слов, ограниченную стихом или полустихом», как в славянском, а группу стихов и даже целую тираду. Г. М. Васильев впервые высказал такое мнение: «Художественно отшлифованные тирады

и есть так называемые эпические формулы, или эпические клише, содержащие целостные картины и образы» [98, с. 102]. Под тирадой последователь понимает «самую крупную законченную и ритмическую группу стихотворного текста». Правда, в олонхо часто встречаются словосочетания формульного характера «алтап сэргэ» — золотая коновязь, «калаһа дьнэ» — родной дом, «аал уот» — священный огонь, «орто дойду» — Средний мир. Они не занимают устойчивого места в тираде, могут иметь различную грамматико-синтаксическую функцию. Эти сочетания служат опорными словами эпической формулы. Вокруг стержневого словосочетания сосредоточиваются остальные слова. Классическим примером эпической формулы является формула эпического времени, с которой по традиции начинается сказывание.

Былыргы дьыл быралыйар мындаатыгар,
Урукку дьыл уларыйар уорбатыгар,
Ааспыт сах агаарыйар таһаатыгар.

На недосыгасмой вершине старинных лет,
на меняющемся хребте прошлых лет,
на широком лоне древних лет⁴.

Конечно, в словесном оформлении могут встречаться различные вариации, однако, основным опорным сочетанием остается «былыргы дьыл» — старинные лета, а остальные сочетания являются производными от него. Так, по правилам горизонтальной аллитерации в первом стихе следует сочетание «быралыйар мындаатыгар» — на вершине, а по закону синтаксического параллелизма последующие стихи воспринимают ритмический склад первого стиха. Поэтому в якутской эпической поэзии обычно формулы даются не одним стихом, а группой стихов, иногда целой тирадой.

Термин «типические места» введен А. Ф. Гильфердингом, собирателем и издателем северорусской былинной традиции. Он писал: «Можно сказать, что в каждой былине есть две составные части: места типические, по большей части описательного содержания, либо заключающие в себе речи, влагаемые в уста сказителей, и места переходные, которые соединяют

⁴ Здесь и далее подстрочный перевод сделан автором.

между собой типические места и в которых рассказывается ход действия. Первые из них сказитель знает наизусть и поет совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былинку» [2, с. 57]. Хотя термин «типические места» в исследованиях фольклористов встречается довольно часто, никто не утверждает их абсолютной неизменности, как А. Ф. Гильфердинг.

Наряду с названным термином фольклористы используют и другие: Е. М. Мелетинский [14], Т. Сыдыков [29], — общие места, Ю. И. Смирнов [163] — сходные описания, А. Сыдыков [165] — устойчивые фразы. Следует подчеркнуть, что до сих пор нет ясного и четкого определения типических мест. Даже в работах П. Д. Ухова, специально изучавшего типические места как средство наспортизации былинных певцов, отсутствует точная формулировка. Он считает основным критерием определения их — повторяемость в репертуаре одного и того же сказителя или в различных эпических текстах. П. Д. Ухов пишет: «Типические же места с определенным сюжетом не связаны и переходят из одного сюжета в другой и по своему словесному оформлению приобретают строго законченный вид» [166, с. 11].

А. В. Позднеев, проводя дифференциацию типических мест, выделил три критерия их определения: во-первых, повторение описания не менее двух раз в произведениях с разными сюжетами, во-вторых, повторение описания в пределах одного эпического текста, в-третьих, повторение одного описания не менее трех раз в различных текстах [167]. Как справедливо отметил Ю. И. Смирнов, предлагаемые А. В. Позднеевым критерии еще недостаточны для углубленной работы над типическими местами [163, с. 96].

В якутском эпосе типическими местами следует считать сочетание нескольких формул, раскрывающих в одном контексте какую-нибудь определенную мысль или тему с нескольких сторон. Приведем для иллюстрации один пример из эпического текста «Нюргун Боотур»:

Орто дойду
Күүһүн аһара күүстээх,
Баайын аһара баайдах,

Дьолун агара дьоллоох,
Книһи буолуох тустаах;
Уоттаах харахтаабы
Утары көрдөрүө суоҕа,
Татаар тыллаабы
Таба этиһиэ суоҕа;
Соллогһоох соҕотох харахтаах
Содуомһаах халлаан оһоллоох уолаттарын
Умсарарга оҕорбутум;
Агардас харахтаах адьарай уолаттарын
Ааттарын алдьатарга айбытым;
Айыы аймаҕын арагаччылаатын дииһи айбытым,
Күн улууһун көмүскээтин дииһи оҕорбутум.

Охтоохтон охтубатын,
Саалаахтан самныбатын,
Илинлээхтэн иһигэстибэтин,
Ойбостоохтон охтубатын,
Татаар тыллаах таба эппэтин,
Уоттаах харахтаах утары көрбөтүн
дииһи оҕорбуппунт.

Сила его (Нюргун Боотура — Г. Э.) должна быть равна
половине всей силы Среднего мира,
его богатство — половине всего богатства (Среднего мира),
счастье его — половине счастья Среднего мира,
таким должен быть человеком;

чтоб люди с огненным взором
не посмели ему в упор смотреть,
чтоб люди, владеющие злым языком,
не могли его словами околдовать;
чтоб он ниц лицом повергал
обжорливых одиноких выродков
смертоносных бедовых небес,
чтобы он обесславил имя
одноглазых ублюдков аджарайских племен;
чтоб он защитил племена айыы,
чтоб он оградил улусы солнца;
чтоб не падал от пускающего стрелу,
чтоб не погибал от вооруженного луком,
чтоб не пошатнулся от (сильной) руки,
чтоб не падал от (крепких) ребер,
чтоб злые словом не околдовали его,
чтоб злобным взглядом не сглазили его.—
такими мы создали его (богатыря Нюргуна).

[167, с. 74—75]

Приведенное типическое место состоит из пяти формул, каждая из которых включает несколько стихов, связанных по смысловому значению и по архитектонике стиха. Сочетание этих формул характеризует безграничную силу богатыря, его великое предназначение как защитника племени айыы. Такая трактовка образа главного героя в различных сло-

весных варнацях и сочетаниях формул довольно часто встречается в эпических текстах олонхоэтов.

При определении таких общих мест М. Парри и А. Лорд используют термин «тема». Согласно Лорду тема — это «повторяющийся элемент повествования традиционной устной поэзии». К ним присоединяется П. А. Грицнер, изучавший устную и письменную традиции древнеиндийского эпоса. «В эпической поэзии протяженность изложения темы постоянно варьируется от набора нескольких формул до многих десятков и даже сотен стихов, — пишет П. А. Грицнер. — Для древнеиндийского эпоса с его грандиозным объемом особенно характерна трактовка тем» [159, с. 97]. Исследователь к числу постоянных тем древнеиндийского эпоса относит божественные и царские советы, встречи и приемы гостей, описание ухода героев в лес, воинских подвигов, пророческие сны, картины природы и т. д.

Типические места в якутском эпосе тоже могут содержать от нескольких пар стихов до сотен. Якутские сказители при помощи богатой аллитерации, синтаксического параллелизма любую часть повествования склонны излагать очень развернуто.

Некоторые исследователи термин «эпические формулы» и «типические места» используют не дифференцированно. В большинстве случаев эти два понятия отождествляются. Достаточно сослаться на исследование П. Д. Ухова «Даже терминология типических мест крайне неустойчива, — пишет исследователь. — Так, наряду с термином типические места употребляются и следующие: общие места, эпические формулы, традиционные места (*loci communes*), подвижные места и т. п.» [166, с. 15]. Материал якутского эпоса позволяет провести границу между этими понятиями. В эпических формулах основная мысль концентрируется на опорном словосочетании. Формулы по объему кратки, по содержанию афористичны, по художественной форме поэтичны.

Типические места — это наиболее крупные повторения, состоящие из нескольких формул, объединенных в одно целое. В олонхо типическими местами являются описание природы, священного дерева, жилища и домашней утвари богатыря, портретная харак-

теристика, богатырская поездка, обращения персонажей к верховному божеству Юрюнг Аар Тойону, духу-хозяйке земли Аан Алахчын, картины богатырского единоборства, возвращения на родину, изображения народного ысыаха и многие другие картины, эпизоды и мотивы, играющие сюжетослагающую роль в развитии эпических произведений.

Теперь обратимся к конкретным сопоставлениям эпических формул и типических мест в повторных записях вышеуказанных сказителей, по необходимости будем сопоставлять отдельные тексты олонхо других олонхосутов.

Как известно, каждое олонхо начинается с традиционного зачина об эпическом времени. Берем, например, указанный зачин двух олонхосутов.

Александров Н. С.

1925 г.

Былыргы дьыл днэгнэ
быстар быһылааннаабар,
урукку дьылым
охсуһуулаабын сабана⁵

В жаркой суматохе
глубин старинных лет,
во времена битв
прошлых лет.

1941 г.

Былыргы дьыл
былдыһыктаах мындаатыгар,
урукку дьыл
охсуһуулаах уорбатыгар,
эрдэтээни дьыл
этиһинилээх эгэрингэр.
На противоборствующей
вершине старинных годов,
на гибельном хребте
прошлых годов,
на бранной окраине
ранних годов.

Степанов Н. И.

1939 г.

Былыргы былдыһыктаах дьыл мындаатыгар,
урукку охсуһуулаах дьыл уорбатыгар,
эрдэтээни этиһинилээх дьыл нэингэр.
На вершине старинных противоборствующих лет,
на хребте прошлых гибельных лет,
на лоне ранних, бранных лет.

1944 г.

Былыргы дьыл
былдыһыктаах мындаатыгар,
урукку охсуһуулаах дьылым
орулуур одун уорбатыгар,
эрдэтээни этиһинилээх дьылым
нэингэр.

На противоборствующей
вершине старинных лет,
на ревущем жестоком хребте
прошлых гибельных лет,
на лоне
ранних бранных лет.

⁵ * 5 Сплошные тексты по необходимости разбиваем на стихи.

У Н. С. Александрова в обеих записях не совпадает ни один стих, хотя некоторые чрезвычайно близки. В первой записи отсутствуют два последних стиха. У второго периода первой записи в первом стихе «дыл» стоит в притяжательной форме.

У Н. П. Степанова эпитетический зачин в сравнении с текстом предыдущего олонхокута имеет относительно устойчивое словесное оформление. Однако в результате перестановки слов в первом стихе второй записи содержание несколько изменяется. Во втором стихе добавлен эпитетический эпитет «корулуур одун» — ревущий, жестокий. Третий стих в обеих записях одинаковый.

В эпитетических текстах М. З. Мартынова эта формула используется так:

1938 г.

Былыргы дыйл
быдьяныктаах мындаатыгар,
урукку үйэ
охсуһуулаах уорбатыгар,
аасыт үйэ
алдьархайдаах анараангы
өттүгэр.

На противоборствующей
вершине
старинных лет,
на гибельном хребте
прошлых веков,
на бедовой стороне
прошлых веков.

1969 г.

Былыргы быһылааннаах үйэбэ,
эрдэтээни эһинилээх үйэ
илин өттүгэр,
аасыт алдьархайдаах үйэ
анараа өттүгэр,
былыргы дыйл
быһылааннаах мындаатыгар⁶.

В старинном
противоборствующем веке,
на передней стороне
ранних бранных веков,
на дальней стороне
прошлых бедовых веков,
на противоборствующей
вершине старинных лет.

В приведенном примере основное содержание эпической формулы в обеих записях тождественно. Отдельные лексические единицы имеют одинаковое грамматическое оформление.

Другой наиболее известной эпической формулой является начальное описание мироздания.

Н. С. Александров

1926 г.

Абыс иллээх-сабаллаах,
атааннаах-мөнгүөннээх,

1941 г.

Абыс иллээх-сабаллаах,
атааннаах-мөнгүөннээх,

⁶ Магнитофонная запись хранится у автора.

айгырастаах-силіктээх
аан ийэ дойду дигэн
айыллан турбута үһү.

Восьмипободная-восьмикрайняя,
с раздорами-распрями,
величаво прекрасная,
первозданная мать-земля,
говорят, сотворена.

айхаллаах-уруйдаах
аан ийэ дойду
ангардасты айыллан,
кэлтэччи кнэбирэн,
сөботобун оҥоһуллан турбута
үһү.

Восьмипободная-восьмикрайняя,
с раздорами-распрями,
славная и почтенная,
первозданная мать-земля,
созданная в единственном

числе

цветущая горделиво,
сотворена в мире одна она,
говорят.

Первые два стиха совпадают, третий стих в обеих записях имеет разное содержание. В последующих стихах записи 1941 г. олонхосут несколько расширил описание прибавлением слов «ангардасты» — в единственном числе, «кэлтэччи кнэбирэн» — отличная ото всего, «сөботобун оҥоһуллан» — сотворенная односторонне. Конечно, обе эпические формулы в принципе разнозначны, так как олонхосут сказывает, «имея в памяти текет, исполненный им прежде, и на ходу меняет его (точь-в-точь как писатель, редактирующий свое сочинение), или, допустим, по необходимости восполняет те места, которые успел запомнить» [17, с. 12].

Эта традиционная эпическая формула встречается не только в олонхо, но и в других жанрах якутского фольклора. В частности, в «Песне о сотворении мироздания», записанной со слов М. П. Андреевой-Июповой, мы находим такую формулу [168, с. 218]:

Абыс нилээх-сабалаах,
атаашаах-мөҥүөннээх,
айгыр силік
аан ийэ дойдукабыт.

Восьмипободная-восьмикрайняя,
с раздорами и распрями,
величаво прекрасная
первозданная мать-земля
наша.

Как видно, во всех примерах олонхо и народной песни стержневым понятием является «аан ийэ дойду» — первозданная мать-земля. Можно предполагать, что в ходе исполнения олонхо в сознании сказителя прежде всего фигурирует это понятие. Потом в силу сказительского мастерства и других факторов

олонхосут вокруг стержневого понятия выстраивает другие эпитеты, раскрывающие образ мироздания.

М. З. Мартынов

1938 г.

Билиндэ таас биттэхтэнэн,
2 сыып таас сыттыктанан,
3 аба кумах ардайданан,
4 хара буор хаххаланан,
5 күөх нүһэр сир кырыстанан,
6 буор хайа моойторуктанан,
7 таас хайа дьайыгнаммыт. д. I

Имя подборки из каменных плит.

подушки из гипса,
(имея) редкий коренной песок,
переграду из черной земли,
(имея) прочный зеленый дерн,
землю, окаймленную земляными
горами (буграми),
с окраинами из каменных гор
(край он занял)

1969 г.

Билиндэ таас биттэхтэнэн,
2 сыып таас сыттыктанан,
6 буор хайа моойторуктанан,
7 таас хайа дьайыгнанан,
3 кыһыл кумах ардайданан,
4 хара тыа хаттыктанан,
5 күөх нүһэр кырыстанан,
Имя подборки из каменных

плит,

подушки из гипса,
(имея) землю, окаймленную
земляными горами,
(имея) окраину из каменных
гор,
(имея) редкий красный песок,
(имея) дремучий лес,
(имея) прочный зеленый дерн.

Следует отметить, как указано выше, изменение порядка стихов (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) против (1, 2, 6, 7, 3, 4, 5). Кроме того, два стиха имеют различия в грамматической категории (7) и лексике (3), у четвертого — синонимическое соответствие, в пятом стихе второй записи пропущено слово «сир» — земля. Эти незначительные изменения не нарушают стиля олонхо, наоборот, в устном творчестве такие изменения закономерны. М. З. Мартынов к своему эпическому тексту относился бережно, не нарушал поэтические каноны, созданные предыдущими поколениями олонхосутов. Такие эпические формулы, сохранившие свое словесное оформление с незначительными грамматическими, лексическими, синтаксическими изменениями, встречаются во вступительной части олонхо М. З. Мартынова.

Немало формульных выражений находим и в основной части эпического текста М. З. Мартынова. Таково, например, описание всадника, вскочившего в седло. В обеих записях оно дается без существенных различий.

Харалдыктан көплүт
хара улар курдук

Он вскочил (на коня);
словно черный глухарь,

хап гына түстэ,
эниэттэн көспүт
эрдэбэс улар курдук
элийэн баран түстэ.

взлетевший с (весенней)
проталины,
он прыгнул (на коня),
словно средний (по размеру)
глухарь,
взлетевший со склона горы.

Правда, такая эническая формула в якутском героическом эпосе общеупотребительна. К разряду энических формул, имеющих относительно неизменный текст, относятся следующие:

1. Формула, обозначающая предупреждение богатыря айыы перед боем:

Сэи барда сэрэн,
ох барда оһоһун,
өйдөпкөккө өлөрдө днэйээнн,
сэрэппэккэ сиэтэ днэйээнн,
Будь осторожен — спущено оружие,
приготовься — полетела стрела,
не скажи потом, что я убил, не предупредив,
не скажи потом, что я убил вероломно.

2. Поэтическая формула-троп, употребляющаяся вместо выражения: «начал говорить (петь)»:

Өрүөбүт уоһун өһүллэ,
хоммут уоһун хонһордо.
Разомкнул уста, не говорившие сутки,
раскрыл уста, сомкнутые всю ночь.

3. Метонимическая формула о готовности к большому пути.

Кустук курдук куоһанна,
ох курдук оһоһуна.
Он снаряжился подобно боевой стреле,
Он готовился подобно (натянutoй) стреле.

4. Формула, описывающая единоборство богатырей.

Харыы мууһун курдук
хапсыһан ылан,
хампарыта кэйиһэн бардылар,
тоһ мас курдук
турута тытыһан бардылар.
Словно льдины на заторе,
схватившись,
стали ломать друг друга,
словно мерзлое дерево,
стали вдребезги раскалывать
друг друга.

5. Формула, обозначающая долгий путь:

Кыһынгытын
кырыатынан билэн,
сайынгытын
саппарабынан билэн сапсынна.

Что наступила зима,
он узнал, лишь очистившись от снежной пороши,
что наступило лето,
он узнал, лишь отряхнувшись от мелкого дождя.

Теперь обратимся к наиболее крупным описаниям — типическим местам, которые, по нашему мнению, представляют собой сочетания формульных выражений.

Типическое место — описание священного, мифического дерева Аал Луук Мас (Аар Кудук Хатынг) встречается у каждого олонхосута. Например, Н. С. Степанов священное дерево изображает такими словами (две записи):

1939 г.

Күн диэки өттүн эргийэ баран,
көрө баттаатахха,
бэдэр истээх соммуу
тиэрэ тардан кээспитим курдук,
кыһыл ыһырык хатырыктаах;
Кэтэх өттүн
эргийэ баран көрдөххө,
тинг уорбата истээх
уһун тулууп соммуу
тиэрэ тардан кээспитим курдук,
көлим көмүс сэбирдэхтэрдээх;
Отут сүүстээх
солко курбун
үс сиринэн
бүк тулпутум курдук,
нуолур солко мутукчалаах;
Баай ыалым
бастыг чороонун
атабыттан баайталаан,
тагнарыта ылаан кээспитим
курдук,
лонкур көмүс туорахтаах;
Аал Луук маһым
аньыллан аатыран үөскээбит.

Со стороны солнца обходя,
если посмотреть:
имеющее темно-красную кору,
будто вывернул (я) наизнанку,
пальто свое на рысьем меху;

1944 г.

Күн диэки өттө
бэдэр истээх сону
тиэрэ тарпыт курдук
кыһыл ыһархай хатырыктаах;
Хангас өттүн диэки
кэрийэ баран көрдөххө,
тинг, уорбата истээх сону
тиэрэ тарпыт курдук,
күөх килиэ хатырыктаах;
Отут сүүстээх солко курбун
үс сиринэн бүк тулпутум
курдук,
нуолур солко мутукчалаах;
Сиринэн түгэбин
түөрөйдии тутан ылбытым
курдук,
көлим көмүс сэбирдэхтэрдээх;
Баай ыалым бастыг чороонун
атабыттан тагнары баайбытым
курдук,
лонкур көмүс туорахтаах;
Аал Луук маһым
орой салаатыттан
арыс салаа уһулуччу
өрө үүнэн тахсыбыт.

С солнечной стороны
имеющее темно-красную кору,
подобную вывернутому
наизнанку

Сзади обойдя,
 если взглянуть,
 имеющее серебряные листья,
 будто вывернул (я) наизнанку
 длинное пальто-тулун
 подбитое спинками белых
 шкур;
 имеющее пушистую шелковую
 хвою,
 будто (я) согнул,
 в трех местах
 тридцатирублевый
 шелковый кушак;
 имеющее крупные золотые
 шишки,
 будто повесил я вниз головую,
 сцепляя за попки,
 большие чороны
 богатой семьи,
 такое Аал Луук дерево
 выросло величано.

пальто на рысьем меху;
 С левой стороны,
 если посмотреть вокруг,
 имеющее синне-серебристую
 кору,
 будто вывернул наизнанку
 пальто, подбитое из спинок
 белок;
 имеющее пушистую шелковую
 хвою,
 словно держал (я), согнув в
 трех местах
 тридцатирублевый шелковый
 кушак;
 имеющее широкие золотые
 листья,
 подобные вырезанному
 дну кумысной бочки;
 имеющее крупные золотые
 шишки,
 будто подвешены вниз
 головую
 лучшие чороны богатой семьи,
 дерево Аал Луук
 с самой макушки
 с восемью ветвями
 выросло ввысь.

Качественных различий между двумя записями не наблюдается. Опорными словами каждой формулы в первой записи являются кора, листья, хвоя и шишки. Во второй записи фигурируют те же опорные слова, только кора священного дерева описывается дважды. Таким образом, стержневые понятия данного типического места; не считая повторения, остаются неизменными, стабильными.

В другом эпическом тексте «Бэрнэт Бэргэн» Н. И. Степанова, записанном в 1945 г., мы находим такое же описание мифического дерева:

«Подобно вырезанному дну кумысной бочки, имеет широкие золотые листья; подобные кольцеобразному лучшему чорону имеет пушистую шелковую хвою, если со стороны солнца посмотреть, имеет темно-красную кору, подобную вывернутому наизнанку пальто на рысьем меху; если с задней стороны посмотреть, имеет широкую золотую кору, подобную вывернутому наизнанку пальто из спинок белок» [169].

Последнее описание в некоторой части совпадает с первым, а другая часть — со вторым. Так, в записи 1939 и 1945 гг. описание дается от имени олонхосута. Эпическое сравнение «сири шит түгэбин түөрэйдни баттаан ылбыт курдук» — подобно вырезанному дну кумысной бочки имеется в записях 1944 и 1945 гг. В то же время в последней записи есть эпитеты, не зафиксированные в предыдущих двух записях: «нълхай хатырык» — темно-красная, «томторболоох быһылаах» — кольцеобразный. С другой стороны, во всех записях олонхо сказитель пользуется одними и теми же изобразительными средствами — сравнениями и постоянными эпитетами «нуолур солко» — пушистая шелковая, «күөх нэллэ көмүс» — широкая, золотая; синтаксическими параллелизмами «күн днэки өттүн эргийэ баран көрдөххө /кэтэх өттүн эргийэ баран көрдөххө» — если со стороны солнца посмотреть, если с задней стороны посмотреть. Использование этих поэтических приемов составляет единство и общность описания Аал Луук Мас в трех записях.

Еще раз приведем пример из репертуара Д. М. Говорова «Эрбэхтэй Бэргэн» 1930 г. — С древесной цельной, крепкой, с устойчивыми корнями, с желто-красной корой, с пушистой серебристой хвоей, с большими овальными шишками, со светящимся стволом, размером с три снежные колны, с окружностью в три маховых сажени стоит дерево — почтенный Дуб [105, с. 35].

«Мюлдю Беге» 1934—1935 гг.

Товус уон	с девяноста глазами
суор мутукчалаах,	вороной хвой,
дьураата суох эттээх,	с цельной древесной,
суолтай кыһыл хатырыктаах,	с желто-красной корой,
сугун дьэнкэ мүүттээх,	с прозрачным голубиным
чочуонай эриэхэ туорахтаах,	медом,
нуобайдаан төбөлөөх,	с точеной ореховой шишкой,
солко күөх мутукчалаах	с мягкой вершиной,
аалай көмүс түһүлгэтин	с зеленой шелковой хвоей,
курдук,	как алое золотое стойбище
алгыстаах сардагалаах.	(его),
	имеет благословенный луч.

В этих записях из одиннадцати стихов точь-в-точь совпадает три стиха, пятый стих «нуолур күөх мутук-

чалаах» — с пушисто-зелёной хвоей, «солко күүх мутукчалаах» — с шелковой зелёной хвоей — по содержанию тоже идентичен. Разница состоит в том, что во второй записи употреблено заимствованное слово из русского языка «шелк». Интересно отметить, что в первом олонхо священное дерево имеет девять ветвей, тогда как в другом известном тексте согласно традиции оно имеет восемь ветвей. По-видимому, олонхосут по принципу аллитерации предпочитал слово «тобус» — девять. Остальные стихи по словесному оформлению, а также по содержанию не совпадают. Однако существенных расхождений между двумя текстами не наблюдается. В таком плане дается описание эпической страны героев и природы, домашней утвари и оружия.

Олонхосуты, владея большой суммой устойчивых традиционных эпических формул, в каждом исполнении могут видоизменять, варьировать свое олонхо, то усложняя, то упрощая цепь эпических описаний, но не могут создавать совершенно новые картины эпической страны, нарушая эпические традиции, выработанные рядом поколений — талантливых, одаренных олонхосутов. Поэтому описания во вступительной и заключительной частях не только в повторных записях, но и вообще имеют одинаковый характер.

В повторных записях, произведенных со слов Н. С. Александрова, И. П. Кутурукова, М. З. Мартынова, изложение основной повествовательной части совпадает редко. Во второй записи, в особенности у И. П. Кутурукова, сюжет олонхо в значительной степени изменен. Олонхосут Д. М. Говоров в повторных записях сюжет олонхо «Эрбэхтэй Бэргэн» сохранил. Н. И. Степанов, талантливый олонхосут и неустанный организатор постановки олонхо на колхозных сценах, сохранил в обоих текстах сюжет олонхо «Ала Туйгун» без изменений. (Далее мы пользуемся текстами Н. И. Степанова — Ноорой).

1. Описание внешнего вида богатыря абаасы Хоруджа Боотура.

1939 г.

Соботох сойуо хара сото
тагнары үүнэн-үөскөөн
түспүтүн бас өттүгэр

1944 г.

Соботох сордоох сойуо хара
сото
үүнэн үөскээбитин бас өттүгэр

икки мастаах онгочону
түгнэри бырахпытм курдук
уллугах (дуомнаах эбит).

В конечной части
единственной длинной черной
ноги,
выросшей внизу,
имеет ступищу,
похожую на перевернутую
лодку из двух досок.

икки мастаах мас онгочобун
умса уураи көспитим курдук
уллугах дуомнаах эбит.

В конечной части
единственной (проклятой)
длинной, черной голени
имеет ступищу,
похожую на перевернутую
мною
лодку из двух досок.

Как и в предыдущих примерах, во вступительной части олонхо в описании внешнего вида богатыря абаасы не совпадает ни один стих. В первом стихе добавлено слово «сордоох» — проклятая. Два стиха 1939 г. заменены одним стихом «үүнэн үөскээбитин бас өттүгэр» — выросшей внизу в конечной части. В третьем стихе слово «онгочобун» — лодку мою имеет притяжательную форму — (ы) м — (онгочо + м + (у) и), использование которой придаёт лиричность. Четвёртый стих заменён синонимическим словосочетанием. Общим стержневым понятием для обоих примеров является то, что олонхосут сравнивает ступню богатыря абаасы с лодкой, перевернутой дном вверх.

2. Обращение Хоруоджа Боотура к Ала Туйгуну.

1939 г.

Ай, буйака-буйака!
Аан дойду аарымата буолбут,
улуу дойду дуолана буолап олохсуйбут
Алыатыр Ала Туйгун бухатыр,
тус бэйэңэр,
тог күөңнэр
тобулу дорообото тут!
Ким-хайа кэлэн,
дорооболоон тоһуйда диэтэххинэ,
ыйыта дылбалы саты турар буоллаххына,
собуруу суруктаах судаар маган халлаан
алын кырытыгар
сур буурай хайам
үрүг өттүгэр олохтоох,
Киргил Дьинэрин эмээхсин ийэлээх,
Тоҕсоҕой Чуорту тойон аралаах
Хоруодья Боотур дини
ааттаах киһи буолабын.

1944 г.

Ай, буйака-буйака!
Аан дойду аарымата буолап,

аатыран төрөөбүт
илин дойду дуолана буолан,
сураадыһап үөскээбит
Алаатыыр Ала Туйгун бухатыыр,
тонг күөһигэр
тобулу бырабар дорообото тут!
Кимтэн кининнэх,
хантан хааннаах
киһи кэлэн турабын динэн,
ыйытар эбит буоллаххына,
соңуруу сордоох хайам үрдүгэр
туора охтон төрөөбүт
Хоруодья Боотур динэн
ааттаах бухатыыр киһи буолабын.

1939 г.

Ай, буйака-буйака!
Ставший великим всего мира,
ставший сильнейшим великой страны,
богатырь Алаатыыр Ала Туйгун,
собственно к тебе обращенный,
лично тебе назначенный,
большой привет прими!
Кто такой пришел,
приветом встречая,—
если думаешь-гадаешь стоишь,
под нижним краем
южного с писаницей господина белого неба
имеющий местожительство,
над вершиной серо-бурой горы
с матерью-старухой Киргил Джинэрсин,
с отцом-господином Тонгсогой Чуорту,
со славным именем
Хоруоджа Боотур человеком являюсь.

1944 г.

Ай, буйака-буйака!
Чтобы стать великим всего мира,
родившийся со славой,
чтобы стать сильнейшим восточного мира,
выросший с назначением
Алаатыыр Ала Туйгун богатырь,
прими привет,
нацеленный на имя твое!
От кого ведете род,
с кем имеешь кровную связь,—
что за человек ты пришел?—
если спросишь, то
над вершиной южной несчастной горы
родившийся поперек,
я — Хоруоджа Боотур,
славный человек-богатырь.

В приведенных примерах большинство стихов не совпадает. Но олонхосут строго придерживается традиционной схемы. Обращения Хоруоджа Боотура состоят в обеих записях из трех предложений-формул, близких по содержанию. В первом предложении вестник абаасы здоровается с Ала Туйгуном, в третьем — представляет самого себя. Количество строк в предложениях-формулах колеблется в пределах 7, 3, 8 в первой записи и 8, 4, 9 — во второй.

А вот другой пример — обращение девушки-прислужницы к Ала Туйгуну:

1939 г.

Дьэ буо!
 Аан дойду
 аарымата буолан,
 аатыран үөскээбит,
 улуу дойду дуолана буолан,
 сурабыран үөскээбит
 Алаатыр Ала Туйгун
 бухатыр убайбыт,
 тон күөнгэр,
 тус бэйэҕэр
 тобулу дорообото тута туруй.

Дьэ буо!
 Чтобы стать сильнейшим
 всего мира,
 родившийся со славой,
 чтобы стать сильнейшим
 великой страны,
 родившийся с божественным
 назначением
 Алаатыр Ала Туйгун,
 богатырь — наш старший
 братец,
 предопределенный тебе
 прими-ка привет!

1944 г.

Дьэ буо!
 Аан дойду
 аарымата буолан үөскээбит
 Алаатыр Ала Туйгун
 бухатыр убайбыт,
 тус бэйэҕэр,
 тон күөнгэр
 дорообото туттарабыт.

Дьэ буо!
 Во всем мире
 стать сильнейшим, родившийся
 Алаатыр Ала Туйгун
 богатырь — наш
 старший братец,
 собственно тебе,
 до тебя самого
 привет передают.

В двух записях обращение не имеет качественных различий, хотя количество стихов разное. В тексте 1939 г. дополнительные стихи «улуу дойду дуолана буолан /сурабыран төрөөбүт — выросший со славой/ стать сильнейшим великой страны являются лишь синонимами предыдущих строк. Если сравнить эти примеры с обращением Хоруоджа Боотура, то заметим лишь различие экспрессивного характера. В обращении вестника абаасы ощущаются самоуверенность, хвастливость, некоторое пренебрежение к главному

герою. Напротив, женщина-прислужница обращается с почтением, уважением, просительно. Экспрессивность достигается при помощи стихов «бухатыыр убайбыт /дорообото тута туруй—богатырь наш старший братец/ прими-ка привет». Бесспорно, мелодия играет более важную роль, чем слова, показателем чего служат зачины «ай, буйа-буйака», «дье-буо», не имеющие смыслового значения.

3. Ситуативный характер имеет описание состояния богатыря перед своим монологом.

1939 г.

Сол курдук тойуктаах,
сити курдук сэнэннээх
буола турбута үһү.
Хоммут уоһун хойнорон,
өрөөбүт уоһун өһүлэн,
көмүс чуораан күэмэйин
көбүөхтэтэн,
алтан чуораан айабын
айдааран,
х-өстөөх чыллыгыраай
чуораан
тыһатан,
урдук сэнэргин турда.
таким песнопением,
таким повествованием
эһ так,
дывая уста, не говорившие
сутки,
инмая уста, сомкнутые
всю ночь,
ня горлом — золотым
колокольчиком,
ренча ртом — медным
колокольчиком,
гряя язычком —
речистым колокольчиком,
ют так, рассказывая стоял.

В другом месте этого же олонхо сказитель опять-таки употребляет данное описание без особых изменений.

1939 г.

Көмүс чуораан күэмэйин
көбүөхтэтэн,
алтан чуораан айабын
аһан айдааран,

1944 г.

Хоммут уоһун хомуран барда
өрөөбүт уоһун өһүллэ,
Тыллаах-өстөөх чыллыгырыый
чуораан тылын тыһата,
алтан чуораан айабын
айдааран,
көмүс чуораан күэмэйин
көбүөхтэтэн,
Сол курдук динэн туойан
тобо сытыйан барда,
сити курдук динэн ыллаан ыһра
ыстанна.

Стал раскрывать уста,
сомкнутые всю ночь,
стал разнимать уста,
не говорившие сутки,
звоня язычком —
речистым колокольчиком,
бренча ртом —
медным колокольчиком,
стал воспевать вот так
безобразно,
стал вопить вот так развязно.

1944 г.

Хоммут уоһун хомуран,
өрөөбүт уоһун өһүлэн,
чыллыгырыый тыллаах-өстөөх

сити курдук сѣннээх,
сол курдук дин кэпсээннээх
буола турда.

Звеня горлом —
золотым колокольчиком,
бренча ртом —
медным колокольчиком,
стоял он
вот с таким повествованием,
вот с таким рассказом.

чылмыгырыый чуораан тылын
тыаһатан,
алтан чуораан айабын
айдааран,
күндү көмүс көмөрбөйүн
көбүөхтэтэн,
сол курдук тойуктаах,
сити курдук сѣннээх
ылаан-туойан барда.
Гаскрывая уста, сомкнутые
всю ночь,
разнижая уста, не говорящие
сутки,
играя язычком —
речистым колокольчиком,
бренча ртом —
медным колокольчиком,
звеня дорогой золотою
гортанью,
вот с таким песнопением,
вот с таким рассказом,
стал петь да запевать.

4. В якутском эпосе женщина часто превращается в стерха, символа красоты и чистоты. В олонхо-героиня Чулурутта Нюргун принимает вид стерха, которого олонхосут воспевают так:

1939 г.

1944 г.

Кылдыылаах харахтаах,
кырыылаах тумустаах,
кылбабар дьүһүннээх,
кыгатын иһигэр
кыырпах-кыырпах харалаах,
кынтагар быһыылаах,
кыгкынас куоластаах
кыталык кыыл...
С ободками на глазах,
с граненым острым клювом,
с совершенно белым
опереньем,
с черными крапинками
на внутренней стороне
крыльев,
с горделивой стройной
осанкой,
со звонким звучным голосом
птица-стерх...

Кылдыылаах харахтаах,
кырааскалаах атахтаах,
кылбахай өгүһөөх,
кынтагар быһыылаах,
кыгатын төбөтүгэр
кыырпах-кыырпах харалаах,
кырымпалыыр сагалаах
кыталык кыыл...
С ободками на глазах,
с окрашенными красными
погами,
с совершенно белым цветом,
с черными крапинками
на кончиках крыльев,
со звонким голосом,
с речью словно скрипка,
птица-стерх...

В записи 1939 г. стихотворные строки «кырааскалаах атахтаах, /кырымпалыыр сагалаах — с окра-

шенными ногами/ с речью словно скрипка» отсутствуют. Видимо, пропущено. По устнопоэтической традиции эти стихи являются обязательными при характеристике красоты белого стерха. Для доказательства сошлемся на импровизацию «Стерх» М. Д. Шарборина-Кумарова, народного певца и олонхосута из Олекминского района.

Кырааскалаах атахтаах,

кырыылаах тумустаах,
кылдыылаах харахтаах,
кынатын төбөтүгэр

кыркахтаах,
кыгкынас куоластаах,
кырымпалы ырыалаах,
кынталлыбыт быныылаах,
кылбабар дьүһүннээх

кыталыктыыр кылым
[168, с. 213]

С. окрашенными красными
ногами,

с граненым острым клювом,
с ободками на глазах,
с крапивками

на кончиках крыльев,
со звонким голосом,
поющая словно скрипка,
с горделивойстройной

осанкой,
с совершенно белым

опереньем
птица моя — стерх.

Как видно, шарборинский текст больше совпадает с описанием из второй записи олонхо «Ала Туйгун». Это неслучайное совпадение. Именно народные сказители на протяжении веков выработали относительно традиционный текст о белом стерхе. Однако они передавали текст по-своему, иногда с незначительными пропусками. Каждая запись, хотя и сделана под диктовку олонхосута, фиксирует лишь момент исполнения. Как правильно отмечает Б. Н. Путилов, «всякий момент более или менее случаен, более или менее обусловлен преходящими обстоятельствами, более или менее неустойчив» [16, с.213].

Б. К такой же группе можно отнести пример из прощального монолога Ала Туйгуна.

1939 г.

Мин киһи
былыргы дьылга,
урукку күгүгэ
үөлэ уус-аас бэйэлээх
Үрүг Аар тойонтон
икки харах иччитэ
төрөөн-үөскээн
Орто дойдуга
быһа ыстанан түһэр күммэр
киһи төрдүн кичэйдин,
саха төрдүн салайдын дин,

1944 г.

Мин былыргы дьылга,
урукку дьылга
өтөбөлөөх мөрсүүннээх
уус-аас бэйэлээх
Үрүг Айымы тойонтон,
Күн Туоллума хотунтан
төрөтөн-үөскэтэн
Орто дойдуга
быһа кыйдаан киллэрэр
күннэригэр
киһи төрдүн кичэйээр,

айаа-кэрдэн, ыһаах онгортон
түһэрбиттэрэ.
Я, человек,
в старинные годы,
в прошедшие дни
жерховным молочнотелым
Юрюнг Аар Тойоном,
как зрачки двух глаз
сотворенный-рожденный,
в день спуска
в Средний мир
предком людей быть,
родоначальником якутов быть
предназначенем-
предопределеннем
был переселен

саха төрдүн салайаар,
ураагхайы олохсутаар,
түүрт саханы төрөтөөр диэн,
алгыс албаан,
тыл этэн киллэрбиттэрэ.
Когда я в старинные годы,
в прошлые времена,
имеющим важный лик
молочно-белотелым
Юрюнг Айыы Тойоном
и Кюн Туоллума Хотун
рожденный-сотворенный
был прогнан-спущен
в Средний мир,
сказали: предком людей будь,
родоначальником якутов будь,
ураагхайцев распусти,
четырех якутов рождай,
с таким благословеннем
с таким напутствием

спустили.

Во втором тексте в сравнении с предыдущим на два стиха больше. Видимо, это не новое добавление, а исполнение олонхосутом стихов, ранее пропущенных, так как выражение «өтөбөлөөх мөрсүөннээх» — имеющий важный лик является одним из традиционных эпитетов образа Юрюнг Айыы. Так же по традиции имена его и жены даются вместе. (В первой записи имя Кюн Туоллума пропущено.) Во второй записи оно дано без дополнительных эпитетов, как нам кажется, олонхосут и здесь не воспроизводил еще полностью то, что находится в его памяти. Последующие дополнительные стихи «ураанхайы олохсутаар/биес саханы бинһэтээр» — чтоб основал начало предков-ураанхайцев/размножил пять поколений якутов часто фигурируют в благопожеланиях. Следовательно, они тоже относятся к устнопоэтической традиции. Таким образом, в момент исполнения олонхосут импровизирует. Импровизация проявляется в основном в отборе и комбинировании готовых картин и формул, в словесных вариациях, в выделении то одних, то других сторон образа, в насыщении его новыми эпитетами, но всегда в пределах эпической традиции. Приведем еще один пример.

1939 г.

Ары харыйа курдук
сай туман тыһынаах

1944 г.

Дьэ, буо, далай акаарыта,
чылсах мэнигэ эбикини.

адьарай уола,
чалбах мэңиңэ эбиккин;
көмпөх харыйа курдук
хара күдэи тыннаах
көстүбэт уола,
далай акаарыта эбиккин,
Ты — имеющий
туманное дыхание
с словую рошу
сын аджарая
(главы Нижнего мира),
оказывается, недалекий

глупец,
Ты сын невидимого
(злого духа)
имеющий темное туманное
дыхание
подобное заснеженной ели,
оказывается,
бездонный дурак.

Дэ буо, ты, оказывается,
бездонный дурак,
и недалекий дурак.

Олонхосут во второй записи двумя стихами четко и ясно передает, то, что сказано в первых восьми стихах. В первой записи по закону эпической традиции олонхосут старается показать все детали характеристики персонажа посредством синтаксического параллелизма. Однако не следует понимать, что олонхосут во второй записи отказался от детального описания. В обращении Ала Туйгуна к богатырю Буор Кюрбэю мы находим почти такое же описание.

Арым харыйа курдук
аан күдэрк тыннаах
адьарайым атамаана,
көмпөхтөөх харыйа курдук
хара күдэрк тыннаах
көстүбэтим күтүрэ.

Ты — атаман аджарая,
имеющий морозно-туманное
дыхание
величиной с еловую рошу,
ты — злодей невидимых
с темным морозно-туманным
дыханием
величиной с заснеженную ель.

Приведенный отрывок свидетельствует, что олонхосут, сохраняя в памяти описание богатыря абаасы, при одном исполнении может передать его полностью, в другой раз — только в сжатом виде. Такие случаи в повторных записях, произведенных со слов Н. И. Степанова, встречаются довольно часто. Достаточно сослаться на один пример, где описывается богатырский сон.

1939 г.
Муннун тыаһа
муустаах үрэх курдук

1944 г.
Муннун тыаһа буурунаата,
танытын тыаһа дырылаата,

буугунааг барда
таныгтын тыага,
таастаах үрэх курдук,
бачгыгынааг барда,
көхсүн тыага:
көнгүс үрэх курдук
күүгүүү сэтта.
Его храп,
словно заледеневшая речка,
гудел;
звук из его поздрей,
словно каменная речка,
раскатывался;
его дыхание,
словно обрывистая речка,
шумело.

көхсүн тыага күүгүүнээтэ.

Храп его загудел,
звук из поздрей
раскатывался,
дыхание его зашумело.

В первой записи, согласно традиции эпосотворчества; богатырский сон описывается гиперболочно. Гиперболизация усиливается использованием сравнений, которые во второй записи отсутствуют.

Вступительная часть в обеих цитированных выше записях дается достаточно полно и однотипно. В магнитофонной записи олонхо С. Г. Егорова (1979 г.) эта часть излагается очень кратко и уступает по художественной завершенности. Исключением является эпический зачин, который по традиции дается полно. В последней записи присутствуют даже стихи «эрдэтээнги дьылларым/этиһинилээх эгэрдэрэ — на стороне ранних /бранных лет», пропущенные исполнителем при записи текста в 1978 г.

Объем описания страны героя в рукописном тексте составляет 41 стихотворную строку, в магнитофонной записи — лишь три. В первой записи, хотя и в сжатом виде, встречаются традиционные описания внешности героя, домашней утвари богатыря, вольной и счастливой жизни Бэриэт Мэргэн, во второй записи они не зафиксированы. Между тем, во вступительной части наблюдаются однотипные описания, преимущественно эпические формулы.

1978 г.

1979 г.

Атара кутурук
Арсан Дуолай
алларга дойдуттан
аргыар аргыйдагына,

Үөһэттэн үргүөр үргүдэвинэ,
үүс үтүлүкпүнэн
бүөлүү анныабым,
аллараттан аргыар
аргыйдагына,

сабарай таас уллунгахпынан
 саба үктүү туруобум,
 улүскэннээх үөнээ
 үс бие улуустарыттан
 үргүөр үргүйдэбинэ,
 өрө үмэриһэ туруом,
 Орто дойдуттан
 бурууһнаах салгын
 охсор күннээх буоллабына,
 мөҕүөннээх көхсүбүнэн
 бүүлүү туруом дилтэбэ.
 Если длиннохвостый
 Арсан Дуолай
 Из Нижнего мира
 холодный ветер пошлет,
 то я накрою
 своей широкой ступней;
 Если со стороны верхних
 беспокойных
 улусов трех племен
 потянет сквозняком,
 я руками вверх прогоню;
 Если со Среднего мира
 вредный воздух
 вдруг ударит,
 то спиною-грудью
 я заслону.

сабарай таас уллунгахпынан
 саба үктүөм,
 Орто дойду
 буус оновостоохторун
 көҕдөй көхсүбүнэн
 утарса олоруобум.

Если с Верхнего мира
 своей рысью рукавицей
 я заткну,
 Если с Нижнего мира
 холодный ветер потянет,
 я своей широкой ступней
 наступлю (ногою),
 имеющим самые крупные
 стрелы (людям)
 Среднего мира
 я своей спиной
 буду противостоять.

Данное описание в текстах других олонхосутов встречается в различных словесных вариациях довольно часто. В записанных текстах С. Г. Егорова оно имеет следующие вариации: во-первых, порядок тирад-формул изменяется; во-вторых, количество стихов во второй записи сокращено; в-третьих, совершенно совпадающие стихи единичны, немногие варьируются в рамках грамматических и синтаксических категорий. Однако содержание типического места в обоих текстах остается неизменным.

Как мы наблюдали, С. Г. Егоров в исполнении, записанном на магнитофон, часто упрощал текст, даже самые распространенные эпические формулы и типические места давал в сокращенном виде. Он записался, просил делать кратковременные перерывы для обдумывания. Запинки и лишние слова встречались и у молодого сказителя В. О. Каратаева. А старый олонхосут М. З. Мартынов при магнитофонной записи сказывал без остановки, в быстром темпе. Когда делались перерывы при записи, он выражал недовольство и объяснял его тем, что остановки ме-

шают ему «раскрываться», разрывают плавность сказывания. Такое явление можно объяснить тем, что молодые исполнители, воспринимавшие искусство олонхосута в период затухания сказительства, не имели возможности активно выступать, тренировать память.

Сопоставление повторных записей приводит к выводу, что каждый олонхосут располагает определенной суммой эпического знания, выработанного в течение сказительской практики. Степень вариативности текстов у сказителей старшего поколения больше, чем у молодых олонхосутов. Регулярное выступление в период активного бытования олонхо способствовало постоянному совершенствованию сказительского мастерства и расширению эпического знания сказителей. Богатый и разнообразный запас эпического знания позволял олонхосутам более гибко относиться к своему эпическому тексту.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ОЛОНХОСУТОВ

1

В якутской фольклористике исполнение олонхо более детально описано И. В. Пуховым [53]. Основным материалом для его описания послужило исполнение олонхо известным чурапчинским олонхосутом А. Трофимовым-Сулуматовым, которого он слушал подростком. Наряду с этим материалом он привлекает и другие источники, имеющие прямое отношение к рассматриваемой теме. В начале исследователь описывает общую обстановку перед исполнением олонхо: как начинаются переговоры с олонхосутом, как готовятся члены семьи и близкие соседи к приезду знаменитого сказителя, с каким почетом и уважением встречают исполнителя. Описывая всю эту картину, И. В. Пухов заключает, что «исполнение олонхо начинается в очень простой и естественной обстановке без всяких специальных приготовлений». [53, с. 140—141]. Далее автор останавливается на поведении самого олонхосута во время сказывания. Он отмечает, что олонхосут при пении закрывал ухо ладонью или иногда пальцами. На такую же манеру исполнения указывает и Г. У. Эргис. Он пишет, что олонхосут исполняет олонхо, обычно, положив ногу на ногу и держа одной рукой за ухо или щеку [52]. Почти все знатоки якутского фольклора подтверждают вышеуказанную манеру исполнения. Собиратель музыкального фольклора М. Н. Жирков так описывает «традиционную позу» сказителей: «Олонхосут сидит, сложив нога на ногу, спина его слегка согнута, а одна

рука, преимущественно правая, придерживает склоненную слегка на бок голову» [170, л. 70]. Современный исследователь эпической традиции народов Сибири Р. А. Шерхунаев пишет, что олонхосут П. П. Ядрихинский исполнял и исполняет олонхо сидя, несколько наклоняясь вперед, упираясь правой рукой в щеку, а левую положив на колени. Временами он встает и продолжает повествование [39, с. 198].

Интересно отметить, что такая же традиционная поза была свойственна певцам древнего Египта. Как пишет К. Закс, исследователь музыкальной культуры древности, ладонь древнеегипетского певца всегда прилагалась к уху или щеке, чтобы легкими нажатиями ее заставить голос вибрировать. По мнению ученого, «в древнем Египте господствовала та же манера пения, которая распространена повсеместно на Востоке и по сей час» [171, с. 51]. Примечательно в этом отношении объяснение А. Е. Кулаковским манеры исполнения олонхосута: «... у него (олонхосута — В. И.) даже глаза закрыты, чтоб окончательно отрешиться от «грешной» земли с ее злободневными дрязгами и прозой; он закрыл пальцем отверстие одного уха, чтоб звонче раздавалось в мозгу собственное пение, под такт которого мерно покачивается его туловище» [172, с. 379]. Таким образом, А. Е. Кулаковский некоторые моменты исполнительской манеры: закрытие глаз, нажатие ладонью уха, движение туловищем — оправедливо считает проявлением вдохновенности. Можно предполагать, что типологическое сходство манеры исполнения древнеегипетского и якутского сказителей — явление неслучайное. У них одна цель — эмоционально передать содержание исполняемого произведения.

Иную манеру и обстановку исполнения олонхо наблюдал якутский фольклорист А. А. Саввин в северных районах. В наслеггах к северу от города Верхоянска олонхосут сначала стелит постель и ложится, ведит потушить огонь в камельке и свечку, потом только начинает сказывать; люди все укладываются в постель. Сами северные олонхосуты говорили: «Когда сказываешь при свете, все садятся спиной к свечке. При исполнении олонхо сказитель углубляется в себя, сказываемое предстает перед ним наяву. Перед

его мысленным взором мелкают герои, страны, сцены из олонхо. В темноте ничто не отвлекает. Да и голос поющего, его образная речь в темноте слышатся четче, воспринимаются слушателями ярче. В такой обстановке, как говорится, «расстегивается пуговка языка» олонхосута, четче вырисовывается связь повествования, олонхо льется легко, свободно» [173, л. 7].

Такая манера исполнения наблюдается в ряде северных районов — в Усть-Янском, Аллаиховском, Абыйском и других. Подобное исполнение олонхо отмечено А. А. Поповым в сказительской традиции долганов, в образе жизни которых много общего с жизнью северных якутов [51]. По поводу такого обстоятельства И. В. Пухов дает следующее объяснение: «Раньше жители севера жили в чумах, обогреваясь костром, разложенным посередине чума. Ясно, что в такой обстановке в зимние морозы трудно слушать в продолжение всей ночи. И у них могла выработаться привычка поудобнее устроиться на ночлег и слушать; уберечьшись от мороза. Это впоследствии могло создать известную традицию» [53, с. 156].

Сказительская манера, отмеченная Г. У. Эргисом, М. Н. Жирковым, И. В. Пуховым и другими исследователями, является традиционной, истоки ее уходят в глубокую древность. Однако было бы ошибочным в манере сказывания каждого олонхосута видеть лишь традиционную форму исполнения. Исполнительское искусство сказителей проявляется прежде всего в индивидуальной манере сказывания при помощи жестикуляции, мимики, движения корпуса. В. Т. Петров, исследователь фольклорной традиции в якутской литературе, отмечает: «Олонхосут пользуется традиционной, артистической техникой. Он создает образы героев олонхо своей богатой мимикой, жестикуляцией, интонацией и пением» [174, с. 86]. Тот, кто слушал исполнение олонхо талантливым сказителем, несомненно, наблюдал, как, исходя из содержания олонхо, он сопровождает исполнение соответствующей мимикой, жестикуляцией и движением туловища. Как отмечает И. В. Пухов, «олонхосут делается подвижнее, резче повороты лица при передаче особенно напряженных событий или при исполнении «роли» особо экспансивных героев, например, дочери абаасы «дэ-

го баба»; наоборот, движения корпусом становятся плавными и замедленными или вообще приостанавливаются, когда передаются или описываются события мирной жизни, часто мы это видим и при передаче пения героини айыы. Движения олонхосута становятся энергичными и резкими при исполнении предбоевых песен, передаче гнева богатыря и, наоборот, плавными при передаче обращения к героине или к духу земли. Вообще якуты не любят, когда олонхосут неподвижен и мало энергичен» [53, с. 142—143]. Раскрытие образов персонажей олонхо посредством мимики, жестикуляции, движением туловища — излюбленный приём якутских сказителей. Вдохновенность олонхосутов в момент исполнения подчеркивал и Г. У. Эргис: «В патетических местах олонхосут жестикулирует, иногда привстаёт, мимикой подчеркивает переживания того или иного героя» [147, с. 365].

Использование мимики и жеста у народных олонхосутов — это веками выработанные исполнительские приемы. К сожалению, в письменных и магнитофонных записях эти приемы исполнительства не фиксируются. Поэтому нам приходилось ограничиваться лишь словесными описаниями очевидцев.

При исполнении олонхо описательные и повествовательные части рассказываются, а речи героев и других персонажей эпоса поются. Такую форму исполнения впервые заметил И. А. Худяков, собиравший якутский фольклор в семидесятых годах XIX в.: «Якутская сказка (олонхо — В. И.) перазлучна с песней. «Скажи — спой сказку» (ыллаа — олонхолоо), — говорят сказочнику. И начинает сказочник петь-говорить целую эпопею» [45, с. 366]. Последующие исследователи якутского фольклора и музыки Г. У. Эргис, И. В. Пухов, Г. М. Васильев, Г. М. Кривошапко, Э. А. Алексеев и другие поддерживают сказанное И. А. Худяковым. Однако каждый из них употребляет свою терминологию, говоря о сказывании текста олонхо. Г. У. Эргис пишет: «Описательные и повествовательные места декламируются в быстром темпе» [147, с. 183]. И. В. Пухов несколько иначе: «Олонхосут декламирует парасеи, интонационно и ритмически близко к речитативу» [175, с. 10]. Г. М. Ва-

силъев приближает манеру исполнения повествовательной части олонхо к скороговорке [98, с. 39]. Э. Е. Алексеев считает, что якутские сказители произносят «аллитерированный поэтический текст» в особой напевно-скороговорной манере [60, с. 9]. Г. М. Кривошапко применяет термин «речитативная скороговорка» [61, с. 120]. Все эти определения исполнительской манеры якутских сказителей свидетельствуют, что каждый олонхосут имел свою индивидуальную манеру исполнения.

Якутский эпос в полной мере воздействует на слушателя своим содержанием лишь в том случае, если оно имеет соответствующие ему полноценные звуковые образы и мелодию. Из-за невыразительной интонации не только эпические герои и воплощенные в них идеалы, но и сюжеты могут показаться тусклыми, непритягательными. Характеризуя исполнительское мастерство сказителей, И. В. Пухов пишет: «Подавляющая часть олонхо передается ритмической речью, при исполнении декламируемой речитативом, по манере близким к мелодекламации (но без музыки). У хорошего олонхосута только отдельные места передаются прозой» [53, с. 151]. Г. У. Эргис характеризует речь сказителя как «стремительный поток благозвучных стихов». [52, с. 7]. Естественно, этому способствует стихотворная природа самого олонхо, о которой Г. М. Васильев замечает, что «народная стихотворная речь прежде всего представляется потоком благозвучного красноречия» [176, с. 36]. Благодаря стихотворному строю олонхо сказители сказывают в быстром темпе, сохраняя при этом интонированный стиль. В результате продолжительность исполнения описательной и повествовательной частей значительно сокращается. Основываясь на исполнении Г. Г. Колесовым олонхо П. А. Ойунского «Нюргун Боотур Стремительный», Г. М. Кривошапко отмечает, что пение составляет 66% времени исполнения олонхо, тогда как по тексту оно занимает только 37%. Это объясняется тем, что речитативы произносятся скороговоркой — быстро, тогда как пение в стиле «дьиэрэтэн ырыа» благодаря многочисленным украшениям, ферматам звучит дольше, чем обычная песня» [61, с. 122]. Вследствие этого обстоятельства в живом

исполнении наблюдается некоторый разноречивый в соотношении между декламационной и песенной частями, вызванный специфической особенностью исполнения жанра олонхо, где основополагающую роль играет, как мы заметили, речитатив.

Речитатив, как таковой, присущ только живому исполнению, благодаря ему олонхосуты, как и сказители других народов — русские былинщики и украинские гусяры, бурятские улигершины и калмыцкие джангарчи, киргизские манасчи и казахские жырау, — создают перед слушателями яркую красочную живописную картину природы, образы мужественных богатырей-защитников, очаровательных красавиц, уродливых чудовищ.

В научной литературе песенный характер олонхо впервые отметил А. Ф. Миддендорф, которому принадлежит первая запись олонхо «Эриэдэл Мэргэн». «Отдельные роли в сказке, — писал А. Ф. Миддендорф, — произносятся рассказчиком нарощеп, так что я очень был удивлен, когда, проснувшись в глухую ночь, услышал из соседней юрты резкое пение, которым я был разбужен. На мой вопрос: что это значит, мне ответили: «Это старик рассказывает сказку (олонхо — В. И.) вот поет девушка, ...вот лошадь» [81, с. 808].

И. А. Худяков писал: «Якутская сказка (олонхо — В. И.) есть зародыш народной оперы. Все молитвы почти все разговоры, всякая длинная речь, столь часто упоминаемые в сказках, не рассказываются, а поются сказочником, что весьма оживляет рассказ» [45, с. 366].

Современный исследователь якутской музыки Г. М. Кривошапко полагает: «Каковы бы ни были достоинства литературного, поэтического материала, образ и характер героев олонхо в основном создаются исполнительским мастерством олонхосута, при этом большое значение имеет знание разнообразных мелодий и сила голоса» [61, с. 122]. В другой статье этого музыковеда совершенно правильно отмечается, что олонхосут создает мелодии, соответствующие характеру и образу каждого олонхо. Мелодии олонхо Г. М. Кривошапко разделяет на следующие группы: 1) напевы богатыря айыы аймага и обитателей Сред-

него мира, 2) мелодии рабов айыы аймага — Сорук Боллур и Симэхсин Эмээхсин, 3) песни богатырей абаасы аймага, 4) песни обитателей Верхнего мира — великих божеств, различных вестников, белых и черных шаманов, 5) мелодии одушевленных представителей мира животных и природы — богатырского коня, птиц, Аан Алахчын Хотун, Баяная, 6) мелодии кузнеца Бахсы, тунгусского богатыря, мудреца Сээркээн Сэсэна [62, с. 23—24].

И. В. Пухов, отмечая устойчивость в течение всего олонхо мелодий песен тех или иных персонажей, указывает и на изменение мелодий в зависимости от обстановки, окружающей самих героев. «Богатырь абаасы, — пишет И. В. Пухов, — в начале боя, уверенный в себе, поет более грубо в захватки-быстром темпе, а в момент поражения голос его, оставаясь тем же грубым, принимает другой оттенок, более ровный, ритм пения у него замедляется, голос становится протяжнее и ниже» [53, с. 23—24]. Характерно в этом отношении замечание Г. У. Эргиса: «Мощным баритоном передают боевую песню богатыря айыы, грубым басом напевают, бахвалясь, абаасы, тонким высоким голосом плачется плененная красавица, слышатся страстные куплеты девки-абаасы, шепелявя докладывает ларень Сорук Боллур, причитает старушка Симэхсин Эмээхсин» [147, с. 183—184]. Эти краткие замечания и высказывания специалистов, безусловно, свидетельствуют, что у якутских сказителей передача голосом и мелодией образа и характера героев олонхо давно превратилась в традицию.

Композитор М. И. Жирков отмечает: «Песни отдельных героев олонхо с их определенными лейтмотивами представляют не что иное, как своеобразные арии в монументальном эпическом стиле. По своему характеру арии певучие, речитативные, величественно-торжественные, демонические, печально-скорбные, гневно-суровые, весело-игривые, героико-любовные и т. д., причем каждая из этих в исполнении народных певцов-олонхосутов может передаваться длительно — до часу» [170, л. 69]. Все эти песни богатырей и других персонажей исполняются одним лицом — олонхосутом. Он — не только поэт-импровизатор, но обязательно певец-актер, в совершенстве владеющий

искусством перевоплощения. М. Н. Жирков дает высокую оценку исполнительскому искусству сказителей: «Мастера олонхосуты передают олонхо, как настоящие артисты, диалоги скороговоркой (очень быстро и выразительно, четко и ясно) с выразительной дикцией, так чтобы каждое слово художественно доходило до слушателей, а арии — как настоящие квалифицированные певцы, с естественно поставленными голосами, с динамическими оттенками, нюансами и другими средствами вокальной выразительности» [170, л. 69].

Невозможно точно определить, сколько мелодий создали олонхосуты в своей долгой исполнительской практике. Однако в некоторых исследованиях встречается попытка разрешить этот вопрос. И. А. Худяков писал, что мотивы олонхо большею частью однообразны: «знатоки считают их до двадцати» [45, с. 368]. Музыковед Э. Е. Алексеев говорит, что «можно насчитать больше десятка» общеупотребительных мотивов; кочующих из одного олонхо в другое с героями, которых они характеризуют» [60, с. 10]. Г. М. Кривошанко насчитывает около 30 мелодий лейтмотивного характера [61, с. 124]. Это лишь приблизительные предположения. Наиболее полное количество мелодий, созданных олонхосутами, можно установить только при условии нотной записи всех песен, представленных в магнитофонных записях, изучив каждую в отдельности. Понятно, такой метод изучения требует кропотливой работы музыковедов. Мы должны лишь отметить, что разнообразие мелодий в любом олонхо зависит от таланта, опыта и вокальных данных олонхосутов. Как предполагает Г. М. Кривошанко, мелодии видоизменяются в силу индивидуальности исполнительского мастерства олонхосута и в соответствии с местными художественными традициями [61, с. 123].

Общезвестно, что сказители большинства других тюрко-монгольских народов — узбекские шаиры, алтайские калычи, хакасские хайджи, казахские жырау, тувинские тоолчу, монгольские улангершины, калмыцкие джангарчи — эпические песни обычно исполняют под аккомпанемент струнного кобыза, чатхана или домбры. Отсутствие у якутов другого музыкального инструмента, кроме хомуса, делает невозможным го-

провождение олонхо музыкальным аккомпанементом: игра на хомусе производится путем приложения инструмента к губам, что исключает его использование при сказывании или пении.

Однако проф. Н. К. Антонов, якутский тюрколог и знаток этнографии тюркских народов, в статье «Заметки об эпосе и музыке якутов», основываясь на языковых материалах и трудах советских археологов, выдвигает гипотезу о музыкальном сопровождении олонхо в прошлом. Он пишет: «По-видимому, якутские сказители в древности, как и все тюркские сказители, исполнение якутского героического эпоса сопровождали игрой на кобызе» [177, с. 130—133]. Далее автор утверждает, что музыкальная культура якутов в последующем была утрачена в связи с миграцией их на север.

Еще до него высказал подобное мнение композитор М. Н. Жирков, ссылаясь на замечание Р. Маака. Последний свидетельствует, что у древних вилюйских якутов существовал крайне любопытный по устройству и способу употребления музыкальный инструмент со струнами [178, с. 118]. М. Н. Жирков писал: «У якутского же народа, вместе со всеми остальными предметами древней музыкальной культуры, очевидно, вышел из употребления и совсем исчез струнный дюгюр, оставив после себя только слабое воспоминание, по счастью сохраненное таким внимательным наблюдателем, каким был Р. Маак» [170, л. 140].

Необходимо отметить, что ни у Р. Маака, ни у М. Н. Жиркова, хотя они констатировали наличие струнного музыкального инструмента типа «дюгюр», нет доказательств, подтверждающих тот факт, что олонхосуты сопровождали тойук игрой на этом инструменте. Как отмечали сами авторы, видимо, им пользовались шаманы. Таким образом, исполнение олонхо под аккомпанемент кобыза (термин Н. К. Антонова) или другого музыкального инструмента (допустим, струнного дюгюра), на наш взгляд, маловероятно.

Любопытно исследование бурятского фольклориста А. И. Уланова, который специально изучал вопрос о музыкальном сопровождении песен улигера. Оказывается, что бурятские улигерщины хур (специ-

альный музыкальный инструмент) используют для сопровождения не всегда. Эхирит-булагатские улигершины, в исполнении которых наблюдается очень древняя традиция с использованием угдалга, сардалга, удешэлгэ поют протяжно, без игры на хуре или на другом каком-нибудь инструменте. Исследователь убедительно доказывает, что музыкальное сопровождение в эпосопении бурятских сказителей появилось в период ломки исполнительской традиции — в конце XIX и начале XX века и указывает причину возникновения его у степных родов вместе с состязанием талантливых улигершин [179, с. 16]. Следовательно, древние улигершины, как и якутские сказители, исполняли песни улигера без сопровождения на музыкальном инструменте. Такая черта исполнения характерна и для русских сказителей. У непосредственных соседей якутов — эвенков и эвенов в героических нимканах описательная часть рассказывается, а монологи некоторых персонажей поются, причем каждая песня имеет свою мелодию. Сопровождение каким-нибудь музыкальным инструментом не зафиксировано. Известно, что даже киргизские сказители, окруженные музыкальной культурой соседних народов: казахов, узбеков, каракалпаков и других, во время исполнения «Манаса» не пользуются музыкальным инструментом.

Все эти факты свидетельствуют, что не обязательно аккомпанировать при исполнении богатырских олонхо. Якутские сказители в многовековой эпической традиции выработали традиционный прием самоаккомпанирования — кылысах. Э. Е. Алексеев пишет: «Исполнение в стиле дьизэртии обильно уснащается специфическими фальцетными призвуками-кылысахами, техника которых вырабатывается длительной тренировкой. Имея характер кратких акцентных ударов особого тембра, то сравнительно редких, то частых, порой высотно неопределенных, но нередко очень отчетливых и постоянных по тону, кылысахи образуют своего рода мелодический и ритмический контрапункт к основному напеву. В результате возникает эффект «инструментального сопровождения» [60, с. 7—8]. Конечно, кылысах характерен не только для олонхо, но и для большинства жанров песенного ис-

полнения и прежде всего тех из них, которые так или иначе связаны со свободной поэтической импровизацией.

Олонхосут в момент исполнения выступает не только как актер, в совершенстве владеющий искусством перевоплощения, не только как природный певец, имеющий способность создать при помощи голоса живые образы персонажей олонхо: он прежде всего мастер словесного искусства. Ведь основное содержание олонхо, его захватывающий сюжет, живые образы героев якутского эпоса создаются посредством поэтического слова.

Как отмечает С. Н. Кондратьева, исследователь исторической типологии музыкальной культуры народов СССР, словесная ткань в элическом произведении, как правило, преобладает над напевами и проявлениями ритмического движения (мимика, жесты). «В древних формах фольклора, видимо, главнейшим было движение, танец, которому были подчинены и слово, и музыка, тогда еще не получившие большого развития, — пишет музыковед. — С формированием жанра эпоса возобладало словесное начало» [64, с. 161]. Такое же мнение высказал Н. И. Кравцов, который утверждает, что «при соединении слова и напева определяющим началом обычно является слово, что оно часто обуславливает характер напева» [180, с. 6].

Якутские сказители в совершенстве владеют всеми нюансами своего родного языка. Недаром Э. К. Пекарский, составитель фундаментального словаря якутского языка, использовал в качестве основного материала тексты олонхо, записанные в разное время от знаменитых олонхосутов XIX века. Тогда он в качестве эпитафии написал: «Язык племени — это выражение всей его жизни, это музей, в котором собраны все сокровища его культурной и высшей умственной жизни». Олонхосуты, свободно владеющие этим языком племени, при исполнении всегда склонялись к импровизации.

2

Якутские сказители в многовековой сказительской практике выработали индивидуальное сольное испол-

нение. Сольная форма исполнения широко распространена и у других народов, имеющих устный эпос.

Наряду с сольной формой исполнения существует и коллективная. Простейшей формой коллективного исполнения является парное исполнение, когда один из олонхосутов рассказывает описательную часть, другой — монологи.

В «Анкетах олонхосутов», собранных членами студенческого научного кружка «Олонхо» Якутского государственного университета, фольклорист-сборатель Н. Т. Степанов пишет, что олонхосут С. И. Алексеев (Халлаанай) с земляком И. Федоровым (Беттесовым) часто исполняли вместе олонхо «Тимир Джэлбиктэй». При этом С. И. Алексеев, обладавший сильным голосом, исполнял песенную часть [78, с. 93].

Известно, что так же поступали при совместном исполнении И. Суламатов и А. А. Саввин. Знаменитый олонхосут Иван Суламатов, имя которого в конце XIX века было широко известно в центральных районах Якутии, ко времени выступления с А. А. Саввиным был в престарелом возрасте и уже не мог выдержать длительного напряжения, поэтому молодой А. Саввин исполнял песенную часть [53, с. 151].

Нам известны случаи совместного выступления и других знаменитых олонхосутов: Д. М. Говорова с И. Охлопковым — Чочойбох в г. Якутске, С. А. Зверева с И. М. Харитоновым — Саакырдахом на бодайбинских приисках и др.

Вышеуказанные примеры свидетельствуют, что парные выступления в сказительской практике олонхосутов были традицией. Такая форма исполнения в некоторой степени объясняется тем, что отдельные сказители по ряду причин — по старости, по неопытности, по недостаточной талантливости — не могли исполнять какую-нибудь часть олонхо и в этом случае применяли совместную форму исполнения. Тогда их исполнение производило большое впечатление на слушателей, строгих ценителей исполнительского искусства.

Более высокой формой коллективного выступления было драматизированное исполнение. В научной литературе существование такого вида исполнения у якутов было отмечено еще польским писателем и эт-

нографом В. Л. Серошевским: «Хотя редко, но все-таки чаще, чем хоровое, можно услышать у якутов драматизированное пение, оно устраивается таким образом: группа певцов, собравшись вместе, договаривается исполнить какую-либо всем известную песню сообща. Один соглашается рассказывать то, что подлежит рассказу, именно: описание местности и хода действия; другой исполняет партию доброго героя-богатыря; третий — его противника — богатыря злого; иные берут на себя исполнение песен отца, матери, жен, любовниц, сестер, злых и добрых шаманов и духов, наконец, коня, который в якутском эпосе играет роль немалую. Таким образом, поются по преимуществу олонхо — якутские эпические песни. Говорят, в старину иначе не исполнялись... Я слышал одно олонхо, исполненное четырьмя зараз певцами. Поют они, конечно, по очереди в последовательности рассказа...» [46, с. 592]. Эту же мысль о коллективном исполнении якутскими народными певцами эпических сказаний повторил А. Н. Веселовский в работе «Три главы из исторической поэтики» [181, с. 643].

Исполнение по ролям требовало участия многих талантливых олонхосутов, которые бы прекрасно знали текст олонхо. Поэтому такой вид коллективного исполнения, как справедливо отметил В. Л. Серошевский, практиковался реже, чем сольное выступление.

Драматизированное пение приобрело широкое распространение и известность в послеоктябрьский период. Советская действительность открыла широким народным массам возможность проявить творческую активность, в том числе — сказителям, непосредственным выразителям «народных чаяний и стремлений». При Советской власти олонхосутам была предоставлена широкая аудитория, способствующая дальнейшему совершенствованию сказительского искусства. Они, кроме выступлений в семье, среди знакомых и по частному приглашению, активно выступают на народных празднествах, в клубах, в домах культуры, на сценах театра, на различных собраниях. О тяге олонхосутов к широкой общественной аудитории Г. М. Васильев пишет так: «Сказителю нужен как можно больший круг слушателей, готовых горячо и активно реагировать на его исполнение» [98, с. 14]. Это объ-

ясняется, по мнению исследователя, тем, что выступления перед широкой публикой, тем более состоятельный характер их гораздо сильнее стимулируют творческий порыв сказителей, чем обыденное прослушивание в тесном семейном кругу [98, с. 14]. Можно предполагать, что именно в такой атмосфере, где проявляется наивысший интерес к исполнению олонхо, драматизированное пение получило дальнейшее развитие.

В 1973 г. Н. И. Степанов—Ноорой, член Союза писателей СССР, сообщил автору данной работы, что в 1933 г. в селе Майя (центр Мегино-Кангаласского района) четыре олонхосута, договорившись, исполняли олонхо В. М. Новикова—Кюннюк Урастырова «Тойон Джагарыма», в котором главную роль исполнил Павел Нила, богатыря абаасы — Г. Слободчиков — Тэлээркэ, девушки-красавицы — Н. И. Степанов, описательную и повествовательную части сказывал сам Кюннюк Урастыров, ныне народный поэт Якутии¹.

В научной литературе было зафиксировано крупное коллективное выступление на сборе народных певцов, созванном в 1948 г. республиканским Домом народного творчества. Для драматизации выбрали олонхо «Богатырь Усук Тюрбюю» таттинского сказителя И. Е. Огочуярова, в котором сам олонхосут сказывал повествовательную часть и исполнил часть песенных монологов главного героя этого текста—Усук Тюрбюю. Остальные восемь сказителей распределили песенную часть по ролям. Так, молодой намский олонхосут В. Н. Полов спел часть монологов главного героя, мегино-кангаласский олонхосут Г. С. Кычкин — песни коня; П. П. Ядрихинский (Намский район) — песни богатыря абаасы Тимир Иннэ; Н. И. Степанов — песни второго богатыря Ала Туйгун; известная амгинская народная певица Е. Е. Иванова — песни сестры богатыря Кюн Чаган Куо и песни богини войны — Илбис кыһа (Дочь Илбиса); П. С. Семенов (Орджоникидзевский) — песни вестника-табунщика Сорук Боллура; Н. В. Щергин (Усть-Алданский) —

¹ Из личной беседы автора с олонхосутом Н. И. Степановым. 23 февраля 1973 г., пос. Беке.

песни женщины богатырки Уоруку-Суоруку; орджоникидзеvский сказитель Н. И. Давыдов — песни старика и старухи — родителей героя. Интересно, что сказители выступали без предварительной подготовки, не знали, даже не слушали исполнение олонхо И. Е. Огочуярова. Он перед драматизацией сообщил лишь полные имена героев и их родителей, сестры, противников, женихов и т. д. При всем том, как замечает И. В. Пухов, один из организаторов этого выступления, олонхосуты «как-то попадали в общий тон олонхо и не создавали особого диссонанса в ходе исполнения» [53, с. 159]. Этот факт, несомненно, свидетельствует о высокой импровизаторской способности якутских сказителей. Бесспорно, эта сторона сказительства ждет специального изучения с привлечением экспериментальных записей.

Драматизированная форма коллективного исполнения послужила основой постановки олонхо на сцене колхозных клубов и театра, где самое активное участие приняли олонхосуты.

Известно, что в 1906 г. в г. Якутске был поставлен первый спектакль на якутском языке, названный «Олонхо», сюжетом которого было олонхо «Бэриэт Бэргэн» знаменитого олонхосута П. А. Охлопкова— Наара Суох. Основные роли играли сам сказитель и олонхосуты М. Н. Ионова и Е. Кулаковский. Как отметил Э. К. Пекарский, «спектакль прошел с огромным успехом» и был повторен [182, с. 70]. К сожалению, в условиях царской России хорошее начинание олонхосутов не получило дальнейшего развития.

В годы Советской власти роль сказителей в драматизации олонхо стала неопределимой. В тридцатые годы коллективное исполнение олонхо приобрело массовый характер и перешло на более высокую ступень. В привычные приемы и формы сказительства стали проникать новые традиции, поддерживаемые широкой народной массой.

Зачинателями новой советской традиции явились члены кружка художественной самодельности Качикатского наслега Орджоникидзеvского райбна. Этот коллектив под руководством известного олонхосута С. В. Герасимова, бывшего рабочего бодайбинских приисков, начиная с 1930 г. в течение многих лет,

ставил олонхо на сцене. Примечательно, что в постановках наряду с популярными сказителями С. В. Герасимовым, Т. Тарасовым, Н. И. Давыдовым. И. С. Степановым, К. Н. Константиновым, Н. Г. Тимофеевым принимали активное участие молодые — А. Ф. Новгородова, М. Г. Тарасова, впоследствии ставшие артистами Якутского государственного театра, где играли роль Туйаарыма Куо.

В те годы не менее большой популярностью пользовался кружок «Олонхо», организованный народным певцом Н. И. Степановым. В репертуаре художественной самодеятельности значилось олонхо «Ого Нюргун», «Ала Туйгун», «Сабыйа Баай», а численность участников кружка доходила до 31 человека². Как всегда, колхозная молодежь, увлеченная исполнительским искусством олонхосутов, с большой охотой принимала участие в представлениях.

И. В. Пуховым зафиксирован рассказ якутского артиста П. П. Васильева о деятельности этого коллектива: «Н. И. Степанов составил драматизированный текст олонхо, режиссировал и исполнил главную роль богатыря айыы. Текст состоял из трех четко выделенных действий. Исполнение происходило на арене ысыаха при огромном стечении народа, усевшегося полукругом. Действия шли непрерывным потоком, сопровождаемые шумовыми эффектами. Герои были костюмированы. Действие началось с выступления богатыря абаасы. Он был одет в овечий тулуп наизнанку, в штаны из телячьей шкуры, а на голове был прикреплен настоящий рог. Ехал он в таратайке, запряженной большим однорогим быком черной масти... Так начался этот изумительный в своем роде спектакль — плод изобретательной народной фантазии, продолжавшийся в таком же тоне в течение всей инсценировки» [53, с. 160—161].

Инсценировки олонхо сказителями на колхозных ысыахах стали традицией [183—185]. Нам известно, что знаменитый олонхосут Таттинского (ныне Алексеевского) района И. М. Давыдов в 1945 г. на летнем празднике — ысыахе «Красная сила», посвящен-

² Из личной беседы автора с олонхосутом Н. И. Степановым. 23 февраля 1973 г., пос. Беке.

ном победе над фашистской Германией, ставил спектакль «Нюргун Боотур». Текст постановки со слов олонхосута записан сотрудником районной газеты «Коммунист» Д. Тарабукиным. Исполнители получили возможность познакомиться с содержанием олонхо и выучить роли. По словам Д. Тарабукина, перед выступлением на ысыахе исполнители несколько раз репетировали под руководством И. М. Давыдова. Молодой олонхосут М. И. Алексеев-Тусалыров, обладавший сильным голосом, исполнил роль Нюргун Боотура, И. М. Давыдов — старика Сабыя Бая, остальные роли играли представители колхозной молодежи, хорошо знавшие текст и обладавшие исполнительским искусством олонхосутов [101].

Подобные инсценировки с участием большего или меньшего количества исполнителей в последующие годы широко практиковались в большинстве районов Якутской АССР. В послевоенные годы осуществляются инсценировки отдельных олонхо коллективами сельских клубов. Об этом свидетельствуют корреспонденции периодической печати сороковых и пятидесятых годов. В таких случаях проводится совместная работа олонхосута с участниками художественной самодеятельности, умеющими исполнять народные напевы стиля «дьиэрэтии».

Показательна в этом отношении постановка олонхо «Ого Джулаахы» в 1959 г. коллективом самодеятельности Кангаласского наслега Нюрбинского района (ныне Ленинского). Сначала всем коллективом прослушивали олонхо в исполнении С. В. Петрова, записали сюжет и песни. Записанное, упорядочили и отредактировали при непосредственном участии олонхосута, затем приступили к разучиванию ролей. Репетиции шли под руководством сказителя, который кроме того взял на себя исполнение одной из главных ролей. Постановка олонхо имела большой успех, и ободренные участники совершили гастроль по маршруту Нюрба—Верхневиллюйск—Виллюйск. Везде они встречали теплый прием у зрителей [54, с. 34].

Старейший олонхосут Н. С. Александров—Ынта (Верхневиллюйский район) был инициатором художественной самодеятельности с. Дюллюкю. Когда на колхозной сцене ставили олонхо «Нюргун Боотур

Стремительный» по тексту, составленному Суорун Омоллооном, он играл роль богатыря абаасы Уот Усутаакы. Как вспоминает П. И. Николаев, принимавший участие в этой постановке будучи учащимся, Н. С. Александрову прочитали текст вслух только один раз и тот при исполнении превосходно передал образ богатыря Нижнего мира³. На следующий год (1948 г.) дюллюкницы на районном конкурсе художественной самодеятельности представили постановку олонхо «Кер Буурай» Н. С. Александрова—Ынта и заняли первое место. В течение ряда лет дюллюкницы занимались только инсценировкой олонхо и выступали с большим успехом. Этому, несомненно, способствовали сказительская практика и опыт работы Н. С. Александрова на сцене Якутского национального театра.

Отмечая выдающуюся роль народных олонхосутов в инсценировках, следует сказать, что лучшие из них сыграли не менее важную роль и в театрализации олонхо. Хотя олонхосуты на сценах театра не заняли главенствующего положения, как это было на сценах сельского клуба, но без них не мыслима была бы ни одна удачная постановка в театре.

Неоценима роль в театрализации олонхо У. Г. Нохсорова, великолепного знатока якутского фольклора. В 1940 г. в первой драматизации олонхо «Нургун Боотур Стремительный» на сцене Якутского государственного театра он, работая ассистентом режиссера, исполнял главную роль. Как режиссер Устин Гаврильевич учил молодых артистов исполнять арии богатырей, а как артист играл роль вдохновенно и свободно, вкладывая все свое сказительское мастерство. В статье «Мое участие», посвященной сотой постановке названной драмы, олонхосут писал: «В настоящее время я исполняю роль Юрюнг Уолана. Кроме того, мне приходится исполнять и другие роли. В случае болезни артистов я добивался разрешения играть их роль без всякой репетиции (Айыы Джурагастай, Сорук Боллур)» [186].

Композитор М. Н. Жирков со слов У. Г. Нохсоро-

³ Николаев П. И. Олонхосут Н. С. Александров — Ынта. Воспоминание, с. 5. Хранятся у автора.

ва записал песни «Айыы Умсуур Удаган», «Кыыс Кыскыйдаан» и другие, которые наряду с вариантами других олонхосутов легли в основу первой национальной оперы. Э. Е. Алексеев, занимаясь собирательской деятельностью заметил, что «мелодии отдельных арий — песен оперы, записанные композиторами от известных олонхосутов, вновь вернулись народу в качестве единых, теперь уже повсеместно распространенных образцов, вытеснивших остальные варианты» [60, с. 11]. Действительно, развитие профессионального музыкального искусства, включение в национальную культуру новых коммуникативных средств (радио, грамзапись, телевидение) — все это и многое другое, безусловно, послужило стиранию региональных лейтмотивных вариантов мелодий олонхо. Мелодия белой шаманки благодаря превосходному мастерству У. Г. Нохсорова стала почти традиционным напевом, применяемым современными олонхосутами в сказительской практике.

Прославленный народный певец, заслуженный деятель искусств Якутской АССР и заслуженный работник культуры РСФСР С. А. Зверев с 1941 по 1946 гг. работал артистом в Нюрбинском колхозном театре. В эти годы он поставил на сцене театра свое олонхо «Кулун Куллустай», где главную роль играл сам. Постановка прошла с большим успехом и в течение двух лет выдержала свыше сорока представлений. В этом театре роль главного богатыря олонхо «Нюргун Боотур» играл с блеском олонхосут Г. Егоров — Ырыасыт Хабыкка.

Приглашение народных олонхосутов на работу в профессиональный театр связано с их большой исполнительской практикой. До этого олонхосуты прошли большую жизненную школу, с раннего детства усвоили приемы и методы исполнительского искусства, артистического перевоплощения в ходе сказывания олонхо. Поэтому при инсценировке олонхо им гораздо легче было исполнять любую роль олонхо, чем профессиональным артистам. Приглашение олонхосутов в театр обусловлено еще и тем, что истоки якутского профессионального театра лежат непосредственно в фольклорной традиции исполнительства. Вот что пишет В. Т. Петров: «В овладении якутскими артистами

актерским мастерством немаловажную роль сыграл опыт исполнения героического эпоса — олонхо. Самодеятельные артисты при исполнении ролей исходили из содержания олонхо, раскрытие которого нередко требует перевоплощения» [174, с. 96]. Т. А. Стеркин, специально исследовавший становление якутского национального театра, особо подчеркивает, что «искусство олонхо представляет собою один из наиболее совершенных творческих источников якутского национального театра» [187, с. 10]. Таким образом, исполнительские традиции якутских сказителей нашли яркое воплощение в актерском мастерстве профессиональных артистов. Традиции народных сценических представлений олонхо живут в современном якутском искусстве. Так, их основные черты и признаки можно обнаружить в сегодняшних постановках оперы «Нюргун Боотур» М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского, а также в исполнении артистом Г. Г. Колесовым олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», воссозданного П. А. Ойунским.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты исследования можно изложить в виде следующих выводов:

1. Якутский эпос развивался в условиях живой устной традиции. Народ был не только слушателем, но и той эпической средой, в которой хранилось и сказывалось олонхо. Исполнители его — талантливые представители народа, олонхосуты, выполняли культурную и воспитательную функции, поэтому искусство олонхосутов имело определенную общественную значимость. Якутские эпические певцы наряду со сказительской деятельностью живо интересовались общественной жизнью своего времени. Одним словом, личность олонхосута — фигура многогранная, совмещающая хранителя и знатока якутской мудрости, искусного исполнителя эпических произведений, общественного и культурного деятеля.

2. Освоение сказительского искусства — сложный процесс, в котором основополагающую роль играла эпическая среда, особая атмосфера, окружающая будущего олонхосута. Архаический язык, художественно-образительная система олонхо, богатый и разнообразный запас эпических формул и типических мест доступны и близки тем, кто с детства ощущал эстетическую силу якутского героического эпоса. Эпическая среда — объективный фактор в становлении олонхосута. Субъективными факторами в обучении сказительству являются память, талант, вокальные способности, которые развиваются только при наличии эпической среды.

Отдельные талантливые олонхосуты могли создавать свои школы, особенности которых наследовались десятками молодых сказителей, тем самым выработывалась определенная эпическая традиция.

3. Текстологический анализ повторных записей олонхо показывает, что якутские олонхосуты сохраняют «общий остов» сюжетно-композиционной структуры. В эпических текстах Н. С. Александрова, Д. М. Говорова, М. З. Мартынова изменяются эпизоды и мотивы, а также наблюдается перестановка компонентов вступительной части.

Более или менее устойчивый характер эпического текста в олонхо Н. И. Степанова можно объяснить тем, что «Ала Туйгун» он часто исполнял перед широкой аудиторией, и тем, что олонхосут в момент обеих записей был на высоте сказительской деятельности, принимая активное участие в художественной самодеятельности, кроме того между записями прошло лишь три года.

В повторных записях олонхосутов М. З. Мартынова, С. Г. Егорова наблюдается влияние печатных текстов эпоса, в частности олонхо «Нюргун Боотур Стремительный». Влияние эпической традиции центральных районов Якутии в повторной записи, произведенной со слов верхневиллюйского олонхосута Н. С. Александрова, вызвано другой причиной. Он мог перенять некоторые детали сказительского искусства непосредственно из уст других исполнителей, так как в молодости вел скитальческий образ жизни и некоторое время жил и работал в г. Якутске.

И. П. Кутуруков сознательно отступил от эпической традиции, в результате в повторной записи описываются картины, напоминающие события современной войны.

4. Эпические формулы и типические места, выработанные поколениями олонхосутов, являются готовыми описаниями. При использовании их якутские сказители сохраняют общий смысл. Часто наблюдаются некоторые лексические, грамматические и синтаксические изменения, носящие стилистический характер. В особенности такие редакции зафиксированы в эпических текстах старшего поколения олонхо-

сутов. Относительная устойчивость эпических формул и типических мест в текстах молодого сказителя С. Г. Егорова может быть объяснена ограниченностью эпического знания, поскольку он как олонхосут сформировался в период угасания эпической традиции. Он уже не мог развивать и совершенствовать свое сказительское мастерство.

5. Важнейшей чертой искусства якутских олонхосутов является способность к импровизации. Импровизация в эпическом сказе отличается от импровизации в песенном творчестве. Певец, используя художественные изобразительные средства якутской народной поэзии, может в момент исполнения создавать новые по содержанию и идее песнопения-тойуки, посвященные различным событиям и явлениям. Олонхосут же во время исполнения опирается, прежде всего, на общий сюжетно-композиционный остов эпического текста и на стержневые понятия эпических формул и типических мест.

6. В данном исследовании выделены две формы исполнения: сольная и коллективная. С точки зрения исторического развития исполнительской традиции, сольная форма исполнения предшествует коллективной.

Современное понимание коллективности фольклора предполагает, что из целого коллектива всегда выделяется одаренная личность, своей деятельностью привлекающая внимание окружающих. Такими талантливыми личностями были безымянные олонхосуты; первые творцы и исполнители эпоса. В тридцатые—сороковые годы XX века, в эпоху подъема творческой активности трудящихся масс, коллективная форма исполнения получила дальнейшее развитие вплоть до драматизированной постановки.



ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбников П. Н. Заметки собирателя.— В кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. 2-е изд., т. I, М., 1909, с. 60—102.
2. Гильфердинг А. Ф. Оленецкая губерния и ее райсоды.— В кн.: Онежские былины. М.—Л., 1949, с. 29—84.
3. Радлов В. В. Предисловие.— В кн.: «Манас» — героический эпос киргизского народа. Фрунзе, 1968, с. 14—37.
4. Чичеров В. И. Сказители онего-каргопольщины и их былины.— В кн.: Онежские былины. М., 1948, с. 32—65.
5. Чичеров В. И. Традиция и авторское начало в фольклоре.— Сов. этнография, 1946, № 2, с. 29—40.
6. Астахова А. М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, 396 с.
7. Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.—Л.: Наука, 1966, 202 с.
8. Астахова А. М. Импровизация в русском фольклоре.— В кн.: Русский фольклор: Материалы и исследования. М., 1966, вып. 10, с. 63—78.
9. Астахова А. М. Былинное творчество северных крестьян.— В кн.: Былины Севера. М.—Л., 1938, т. I, с. 7—105.
10. Черняева Н. Г. К исследованию типологии искусства былинного сказителя.— Сов. этнография, 1976, № 5, с. 26—35.
11. Жирмунский В. М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М.—Л.: Гослитиздат, 1962. 435 с.
12. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос: Избр. тр. Л.: Наука, 1974. 727 с.
13. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Изд-во вост. лит., 1963. 462 с.
14. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1966. 364 с.
15. Пропп В. Я. Русский героический эпос. 2-е изд. испр. Л.: Гослитиздат, 1958. 603 с.
16. Пutilов Б. Н. Искусство былинного певца.— В кн.:

- Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, с. 20—59.
17. Гацак В. М. Эпический певец и его текст.— В кн.: Текстологическое изучение эпоса. М., 1971, с. 7—46.
18. Черняева Н. Г. Проблемы типологии искусства северо-русского былинного сказителя. Дис. ... канд. фил. наук. [Рукопись]. Л. 1976.
19. Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти: На материале былин.— В кн.: Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. М., 1980, с. 101—134.
20. Новиков Ю. А. Эпическая традиция Пудоожского края. Дис. ... канд. филол. наук. [Рукопись]. Вильнюс, 1975.
21. Рахматулли К. Творчество манасчи.— В кн.: «Манас» — героический эпос киргизского народа, Фрунзе, 1968, с. 75—147.
22. Ауэзов М. О. Киргизский героический эпос «Манас». — В кн.: Ауэзов М. О. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961, с. 453—541.
23. Кыдырбаева Р. З. К проблеме традиционного и индивидуального в эпосе «Манас». Фрунзе: Илим, 1967. 112 с.
24. Сыдыков А. Традиционная композиция описаний похода в эпосе «Манас» (Варианты С. Орозбакова и С. Каралаева). — В кн.: Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. М., 1980, с. 135—138.
25. Маргулан М. Х. О носителях древней поэтической культуры казахского народа.— В кн.: М. О. Ауэзову, к его шестидесятилетию. Алма-Ата, 1969, с. 70—89.
26. Исманлов Е. Акыны: Монография о творчестве Джамбула и других акынов. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1957. 340 с.
27. Смирнова Н. С. Казахские певцы XVII века — акыны и жырау.— В кн.: Краткие сообщения института востоковедения. 1952, вып. 4, с. 39—44.
28. Турсунов Е. Древние типы создателей и носителей казахского фольклора. Алма-Ата: Наука, 1976. 200 с. Текст на каз. яз.
29. Сыдыков Т. Глубокие корни. Алма-Ата: Жазушы, 1975.
30. Рахимжанов Т. Н. Развитие импровизаторской традиции в казахской советской народной поэзии. Автореф. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1975. 35 с.
31. Бердибаев Р. Роль сказителей в системе эпической традиции тюрко-монгольских народов.— Сов. тюркология, 1979, № 3, с. 20—24.
32. Бердибаев Р. Искусство сказителей. Алма-Ата, 1980. Текст на каз. яз.
33. Аимбетов К. Каракалпакские народные сказители. Автореф. ... докт. филол. наук. Ташкент, 1965. 74 с.
34. Максетов К. М. Каракалпакский эпос: К вопросу о художественных особенностях дастанов и репертуаре Курбанбая Таджибаева. Ташкент: Фан, 1976. 179 с.
35. Абдусамедов А. И. Эпическое мастерство Фазыла Юлдаш Оглы. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1974, 24 с.
36. Жирмунский В. М. Среднеазиатские народные

сказители.— В кн.: Жирмуцкий В. М. Тюркский героический эпос. Л., 1974, с. 632—643.

37. Биткеев Н. Ц. «Джангар» в записях от Ээлян Овла и Тельтя Лиджиева (эпическая традиция). Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1974, 15 с.

38. Саигаджиева Н. Б. Эпический репертуар джангарчи М. Басагова. Элиста: Калмыккнигоиздат, 1976, 76 с.

39. Шерхунаев Р. А. Певцов благородное племя. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1977, 264 с.

40. Шерхунаев Р. А. Певец земли бурятской. Очерк жизни и деятельности П. М. Тушемилова. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1973, 216 с.

41. Шерхунаев Р. А. Аполлон Тороев. Очерк жизни и творчества. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1964, 76 с.

42. Шерхунаев Р. А. Сказитель Пеохон Петров. Очерк жизни и творчества. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1969, 93 с.

43. Шерхунаев Р. А. Улигершин Паромон Дмитриев. К вопросу об эстетических воззрениях бурятских сказителей. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970, 155 с.

44. Путилов Б. Н. Проблемы эпического творчества народов Сибири и Дальнего Востока в свете современного эпосоведения.— В кн.: Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Материалы Всесоюзной конференции фольклористов. Якутск, 1978, с. 5—12.

45. Худяков И. А. Краткое описание Верхоянского округа. Л.: Наука, 1969, 439 с.

46. Серошевский В. Л. Якуты: Опыт этнографического исследования. /Под. ред. проф. Н. И. Веселовского. Слб.: Изд-во РГО, 1896, т. I, 72 с.

47. Ксенофонтов Г. В. Ураагхай сахалар: Очерки по древней истории якутов. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1937, т. I, 573 с.

48. Ксенофонтов Г. В. Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов: Материалы к мифологии урало-алтайских племен в Сев. Азии. Иркутск, 1928, 78 с.

49. Емельянов Н. В. Сюжеты якутских олонхо.— М.: Наука, 1980, 375 с.

50. Пухов И. В. Якутский героический эпос — олонхо. Основные образы. М.: Изд-во АН СССР, 1962, 256 с.

51. Попов А. А. О жизни и устно-народном творчестве долган.— В кн.: Долганский фольклор. Л., 1937, с. 7—26.

52. Эргис Г. У. Богатырский эпос якутов — олонхо.— В кн.: Нюргун Боотур Стремительный. Якутск, 1947, с. 5—61.

53. Пухов И. В. Исполнение олонхо.— В кн.: Доклады на II научной сессии. Якутск, 1951, вып. I, с. 133—164.

54. Ефремов П. Е. О фольклоре Нюрбинского и Сунтарского районов.— Научные сообщения (Якут. фил. Слб. отд-ния АН СССР), Якутск, 1961, вып. 6, с. 83—89.

55. Боескороев Г. К. Якутский народный певец С. А. Зверев: Очерк о жизни и творчестве. Якутск, 1956, 63 с.

56. Пухов И. В. Очерк о жизни и творчестве якутской народной певицы Е. Е. Ивановой.— Архив Якутского филиала СО АН СССР, ф. 5, оп. 6, д. 155, 135 л. Далее сокращенно. Архив ЯФ СО АН.

57. Эргис Г. У. Якутский народный певец П. С. Семенов (Краткая характеристика).— Архив ЯФ СО АН., ф. 5, оп. 6, д. 67, 11 л.
58. Алексеев Э. Е. Личность певца и судьба олонхо в наши дни: У. Г. Нохсоров и олонхо «Нюргун Боотур Стремительный».— В кн.: Эпическое творчество народов Сибири. Улан-Удэ, 1973, с. 45—47.
59. Алексеев Э. Е. Некоторые особенности звуковысотной организации традиционной якутской мелодики.— В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1973, с. 138—173.
60. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни): Исследование. М.: Музыка, 1976. 228 с.
61. Кривошапко Г. М. Музыка олонхо. — Полярная звезда, 1971, № 4, с. 120—124.
62. Кривошапко Г. М. Якутская музыка и олонхо.— Ойунский П. А. Нюргун Боотур Стремительный: Якут. эпос олонхо. (Исполн. Г. Колесов. Чтение и пение). «Мелодия», Д—024, 539—604.
63. Кондратьева С. Н. К исторической типологии эпических напевов.— В кн.: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 152—163.
64. Кондратьева С. Н. О развитии средств музыкальности в фольклоре.— В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 161—171.
65. Исторические предания и рассказы якутов. /Сост. Березкин И. Г. Якутск, 1977. 303 с.
66. Илларионов В. Олонхосуты и олонхо. [Рукопись]. Якутск, 1973. 110 с. Текст на якут. яз. Дипломная работа.
67. Макаров Д. С. Олонхо в исполнении Г. Г. Колесова.— Кыым, 1971, 12 марта. Текст на якут. яз.
68. Ойунский П. А. Якутская сказка (олонхо), ее сюжет и содержание.— В кн.: Ойунский П. А. Сочинения. Якутск, 1962, т. 7, с. 128—204.
69. Пекарский Э. К. Словарь якутского языка. СПб.— Пг.— Л., 1907—1930.
70. Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857—1858).— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 709—738.
71. Ефремов П. Е. Эпическое творчество северных якутов-оленьеводов.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 13, д. 131, 174 л.
72. Мусаев С. Эпос «Манас». Фрунзе: Илим, 1979, 205 с.
73. Сагитов М. М. Башкирские сказители и их эпический репертуар.— В кн.: Башкирский народный эпос. М., 1977, с. 464—482.
74. Каратаев М. Айттыс XIX—начала XX в.— В кн.: История казахской литературы. Алма-Ата, 1966, т. 1, с. 324—340.
75. Горький А. М. Разрушение личности.— Собр. соч. М., 1953, т. 24, с. 26—79.
76. Материалы об олонхосутах и певцах собранные Г. У. Эргисом.— Архив ЯФ СО АН. ф. 4, оп. 13, д. 21, 93 л.
77. Разные старинные предания о якутах и рассказы о гражданской войне в Якутии, записанные и собранные Эрги-

сом Г. У. от разных лиц в разные годы.— Архив ЯФ СО АН, ф. 4, оп. 13, д. 25, 197 л.

78. Илларионов В. Краткие сведения об олонхосутах: Приложение к дипломной работе «Олонхосуты и олонхо». [Рукопись]. Якутск, 1973. 145 с. Текст на якут. яз.

79. Яковлев П. Певец Титов.— Эдэр коммунист, 1967, 15 янв.

80. Миллер Г. Ф. История Сибири. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, т. 1., 607 с.

81. Миддендорф А. Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. Часть II, отд. 6, Коренные жители Сибири. СПб, 1873. 833 с.

82. Олонхо. Изд. на немецком языке с параллельным якутским текстом: *Über die Sprache der Jakuten. Grammatik, Text und Wörterbuch. Von Otto Böttlingk. Abdruck des dritten Bandes von Dr. A. Th. v. Middendorff's Reise in den aussersten Norden und Osten Sibiriens. St. Pbl., 1851, p. 79—95.*

83. Ефремов П. Е. Эпические жанры долганского фольклора.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 13, д. 75, 160 л.

84. Гурвич И. С. Культура северных якутов-оленьеводов: К вопросу о поздних этапах формирования якутского народа. М.: Наука, 1977, 247 с.

85. Монголо-ойратский эпос. / Перев. и вступит. статья В. Я. Владимирцова. Пг.—М.: Госиздат, 1923. 254 с.

86. Жирмунский В. М. Легенда о призвании певца.— В кн.: Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с. 397—408.

87. Пухов И. В. Идеи и образы олонхо Д. М. Говорова «Мюлдю Сильный».— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 6, д. 216, 418 л.

88. Сюжеты олонхо и рассказы, записанные Н. В. Емельяновым.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 6, д. 355, 11 л.

89. Виташевский Н. А. К материалам о якутских сказках.— Живая старина. Пг., 1912, вып. 3, с. 449—466.

90. Биографии олонхосутов.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 3, д. 840, 64 л.

91. Анкеты олонхосутов Мегнино-Кангаласского и Амгинского районов.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 8, д. 145, 42 л.

92. Слепцов К. А. Из детских лет писателя.— В кн.: П. А. Ойунский: Статьи и воспоминания. Якутск, 1969, с. 98—104.

93. Саввин З. П. О революционной и общественной деятельности П. А. Ойунского.— В кн.: П. А. Ойунский. Статьи и воспоминания. Якутск, 1969, с. 3—59.

94. Бурнашев И. Песнопения. / Зап. и подгот. к печати Г. Эргис. Якутск, 1944. 74 с. Текст на якут. яз.

95. Габлышев Н. Счастье олонхосута.— Хотугу сулус, 1969, № 8, с. 122—126. Текст на якут. яз.

96. Пухов И. В. Традиционное и новое в песнях Е. Е. Ивановой.— В кн.: Пухов И. В. От фольклора к литературе. Якутск, 1980, с. 95—121.

97. Биография народной певицы Е. Е. Ивановой. Зап. Пухова И. В., 1950.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 3, д. 941, 12 л.

98. Васильев Г. М. Живой родник: Об уст. поэзии якутов.— Якутск, 1973. 303 с.

99. Ауэзов М. О. Айтыс.— В кн.: Ауэзов М. О. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961, с. 351—394.

100. Саввина М. И. Кынат (Биография и творческая деятельность). Дипломная работа. Рукопись. Якутск, 1975, Текст на якут. яз.

101. Соров М. Г. Олонхосут Илларион.— Газ. «Коммунист» (Ытык-Кель), 7 мая. Текст на якут. яз.

102. Схемы вариантов сюжета олонхо о Нюргуне.— В кн.: Нюргун Боотур Стремительный. Якутск, 1947, с. 372—383.

103. Урастыров Кюннюк. Высекаю искру: Статьи, заметки, воспоминания, выступления. 1979. 442 с. Текст на якут. яз.

104. Говоров Д. М. Неспотыкающийся Мюлдьо Сильный. Олонхо. М.—Якутск: Якуткнигиздат. 1938. 495 с. Текст на якут. языке.

105. Эрбэхтэй Бэргэн. Зап. Г. В. Данилов, 1934. В кн.: Творчество якутского народа. Якутск, 1942, с. 19—53. Текст на якут. яз.

106. Уөлэн Хардааччы. Олонхосут Говоров Д. М. Зап. А. Ф. Бояров, 1936 или 1938 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 12, 443 л.

107. Эрбэхтэй Бэргэн. Олонхосут Говоров Д. М. Зап. Н. М. Говоров, 1938 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 29, 936 л.

108. Ньургун Бөбө. Олонхосут Абрамов Н. А.— Кынат. Зап. Степанов П. Т., 1940 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 130, 664 л.

109. Харалаан Мохсобол. Олонхосут Абрамов Н. А.— Кынат. Зап. Ефремов Г. А., Слепцов И. Е., 1940 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 123, 443 л.

110. Көгүл Буурай. Олонхосут Абрамов Н. А.— Кынат. Зап. Васильев И. Н., 1940 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 14, 637 л.

111. Эр Соготох. Олонхосут Абрамов Н. А.— Кынат. Зап. Николаев Г. И., 1940 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 107, 39 л.

112. Тойон Дуолан бухатыыр. Олонхосут Абрамов Н. А.— Кынат. Зап. Стручков Я. В., 1941 г.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 38, 43 л.

113. Афанасьев В. Ф. Педагогические идеи в якутском народном творчестве.— Сов. педагогика, 1960, № 3, с. 120—125.

114. Афанасьев В. Ф. Этнопедагогика нерусских народов Сибири и Дальнего Востока. Якутск, 1979, 182 с.

115. Горький А. М. Советская литература. (Доклад на первом Всесоюзном съезде писателей 17 авг. 1934 г.).— Собр. соч. М., 1953, т. 27, с. 298—332.

116. Розанова И. Звучит олонхо.— Соц. Якутия, 1934, 5 дек.

117. Ястремский С. В. Отчет о лингвистических исследованиях, проведенных якутской экспедицией за 1895/6 год.— Государственный архив Иркутской области. ф. 293, оп. 1, д. 473.

118. Коркина Е. И. Кто она? Заметки о жизни и деятельности М. И. Андросовой-Ионовой.— Хотугу сулус, 1979, № 11, с. 87—94. Текст на якут. яз.

119. Тюнгюрядов З. Т. Зарождение якутского театраль-

ного искусства.—Хотугу сулус, 1971, № 1, с. 76—87. Текст на якут. яз.

120. Попов Л. Вместо предисловия.—В кн.: Зверев С. Священное слово. Якутск, 1971, с. 5—12. Текст на якут. яз.

121. Протодьяконов В., Алексеев Н. Писатели Якутии: Крат. биобиблиогр. справочник. Якутск, 1972. 406 с.

122. Смотри творчества певцов и олонхосутов 1948 и 1959 гг.—Архив ЯФ СО АН. ф. 4, оп. 13, д. 26, 60 л.

123. Организуем помощь в развитии народного творчества.—Кыым, 1938, 29 апр. Текст на якут. яз.

124. Материалы правительственной бригады по составлению сводного текста якутского эпоса—олонхо.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 5, д. 41, 115 л.

125. Доклады и резолюции первого съезда советских писателей Якутской АССР. Якутск, 1940. 110 с.

126. Зверев С. А. Сказание о Великой Москве. / Пер. с якут. А. Лаврика. Якутск, Кн. изд-во, 1947, 16 с.

127. Зверев С. А. Мое сердце. Якутск, 1953. 60 с. Текст на якут. яз.

128. Зверев С. А., Васильев Г. М. Слава тебе, седая тайга: Сказ. Якутск, 1958. 48 с. Текст на якут. яз.

129. Зверев С. А. Два века. Якутск, 1964. 103 с. Текст на якут. яз.

130. Зверев С. А. Священное слово: Песнопения, поэмы. Якутск, 1971. 296 с. Текст на якут. яз.

131. Степанов Н. И. Дорога счастья: Импровизации. Якутск, 1953. 38 с. Текст на якут. яз.

132. Степанов Н. И. Песня хомуса: Импровизации. Якутск, 1964. 40 с. Текст на якут. яз.

133. Степанов Н. И. Импровизации. Якутск, 1968. 72 с. Текст на якут. яз.

134. Иванова Е. Е. Пою счастливую жизнь: Импровизации. Якутск, 1953. 64 с. Текст на якут. яз.

135. Иванова Е. Е. В роще над Амгой. Якутск, 1964, 64 с. Текст на якут. яз.

136. Ядрихинский П. П. Пробуждение полей: Импровизации. Якутск, 1964. 42 с. Текст на якут. яз.

137. Ядрихинский П. П. Славлю жизнь: Импровизации. Якутск, 1971. 48 с. Текст на якут. яз.

138. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.

139. Пропп В. Я. Специфика фольклора.—В кн.: Труды юбил. научной сессии ЛГУ. Сер. филол. наук, Л., 1946, с. 136—151.

140. Чичеров В. И. Основополагающий признак народного творчества.—В кн.: Чичеров В. И. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, с. 36—43.

141. Путилов Б. Н. Об основных признаках народного творчества.—В кн.: Ученые записки Грозн. пед. ин-та. Сер. филол. наук. 1952, вып. 4, с. 56—77.

142. Вирсаладзе Е. Б. О коллективности как основном признаке народного творчества.—В кн.: Грузинский фольклор. Тбилиси, 1964, с. 7—30.

143. Аппикин В. П. Коллективность как сущность творчес-

кого процесса в фольклоре.— В кн.: Русский фольклор. М.-Л.; 1960, с. 7—21.

144. Анникин В. П. Фольклор как коллективное творчество. М.: Изд-во МГУ, 1969. 80 с.

145. Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976. 244 с.

146. Анникин В. П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М.: Изд-во МГУ, 1980. 332 с.

147. Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. М.: Наука, 1974, 402 с.

148. Көр Буурай. Олонхосут Александров Н. С.—Ынта. Зап. Торопов Г. С., 1925 г.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 15, 60 л.

149. Көр Буурай. Олонхосут Александров Н. С.—Ынта. Зап. Григорьев П. Н., 1941 г.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 16, 238 л.

150. Алаатыыр Ала Туйгун. Олонхосут Степанов Н. И. Зап. Степанов Д. Д., 1939—1940 гг.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 88, 150 л.

151. Алаатыыр Ала Туйгун. Олонхосут Степанов Н. И. Зап. Лолатин Н., 1943—1944 гг.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 89, 108 л.

152. Уол Дуолан. Олонхосут Мартынов М. З. Зап. Саввин А. А., 1938 г.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 39, 157 л.

153. Дьылгырда айы бухатыыр. Олонхосут Кутуруков И. П. Зап. Васильев И. И., Софронов С. П., Санников И. А., 1938 г.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 42, 150 л.

154. Дьылгырда айы бухатыыр. Олонхосут Кутуруков И. П. Не указаны имя записавшего и год записи.—Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 42. 34 л.

155. Эргис Г. У. Якутский фольклор о Великой Отечественной войне.— В кн.: Доклады на II научной сессии. Якутск, 1951, вып. 1, с. 116—132.

156. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. Устные и книжные версии «Троецарствия». М.: Наука, 1970. 482 с.

157. Parry M. Serbocroatian Heroic Songs. V. 1—21. Ed. by A. V. Lord. Belgrad—Cambridge Mass., 1953—1954.

158. Lord A. V. The Singer of Tales. Cambridge Mass., 1960.

159. Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М.: Наука, 1974. 419.

160. Васильков Я. В. Махабхарата и устная эпическая поэзия. — Народы Азии и Африки, 1971, № 4, с. 95—106.

161. Серебряный С. Д. Формулы и повторы в «Рамаяне» Тулсидаса.— В кн.: Памятники книжного эпоса. М., 1978, с. 108—140.

162. Куделин А. В. Формульные словосочетания в Сират-Антар.— В кн.: Памятники книжного эпоса. М., 1978, с. 84—105.

163. Смирнов Ю. И. Сходные описания в славянских эпических песнях и их значение.— В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1971, с. 124—157.

164. Дмитриев П. Н. Эпические формулы в якутском ге-

роническом эпосе.— В кн.: Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Якутск, Кн. изд-во, 1978, с. 118—120.

165. Сыдыков А. Традиционные формулы в творчестве киргизских народных сказителей.— Сов. тюркология, 1974, № 4, с. 65—70.

166. Ухов П. Д. Атрибуции русских былин. М.: Изд-во МГУ, 1970. 190 с.

167. Нюргун Боотур Стремительный / Текст Оросниа К. Г.; вводная статья, пер. и коммент. Эргиса Г. У. Якутск, Кн. изд-во, 1947. 410 с. Текст на якут. и русс. языках.

168. Якутский фольклор / Сост. Сивцев Д. К. 2-е изд. Якутск, 1970. 366 с. Текст на якут. яз.

169. Бэрнэт Бэргэн. Олонхосут Степанов Н. И. / Зап. Попов А. Л.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 7, д. 18, 67 л.

170. Жирков М. Н. Якутская народная музыка.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 9, д. 1, 256 л.

171. Закс К. Музыкальная культура Египта.— В кн.: Музыкальная культура древнего мира. М., 1937, с. 46—67.

172. Кулаковский А. Е. Якутский язык.— В кн.: Кулаковский. Научные труды. Якутск, 1979, с. 378—388.

173. Саввин А. А. Распространение фольклора в северных районах.— Архив ЯФ СО АН. ф. 5, оп. 3, д. 463, 7 л.

174. Петров В. Т. Фольклорные традиции в якутской советской литературе. М.: Наука, 1978. 138 с.

175. Пухов И. В. Характеристика голосом в песнях олонхо.— Полярная звезда, 1969, № 4, с. 108—118.

176. Васильев Г. М. Якутское стихосложение. Якутск, 1965. 126 с.

177. Антонов Н. К. Заметки об эпосе и музыке якутов.— Полярная звезда, 1975, № 6, с. 130—133.

178. Маак Р. Вилюйский округ Якутской области. Ч. 3. СПб, 1887. 197 с.

179. Улапов А. И. Бурятские улигеры: Исполнение, композиция, изображение человека.— Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1968. 75 с.

180. Кравцов Н. И. Изучение фольклорного произведения как художественного целого.— В кн.: Фольклор как искусство слова. М., 1966, вып. 1, с. 3—18.

181. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / Ред. вступ. статья и прим. В. М. Жирмунского. Л.: Худож. лит., 1940. 646 с.

182. Хроника.— Живая старина, 1906, вып. 3, с. 60—72.

183. Колхозный театр готовится к посевной.— Соц. Якутия, 1941, 12 апр.

184. Слепцов Д. Олонхосуты готовятся к XX-летию ЯАССР.— Кыым, 12 мая. Текст на якут. яз.

185. Петров И. Силач Кюн Эрили.— Большевистской тэриһэччи (Борогонцы), 1941, 6 февр. Текст на якут. яз.

186. Нохсоров У., Г., Мое участие.— Кыым, 1943, 19 марта. Текст на якут. яз.

187. Стеркин Т. А. Становление якутского национального театра: Автореф. канд. искусствовед. наук. Л., 1975. 26 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава первая. Олонхосуты — сказители якутского эпоса	11
Глава вторая. Олонхосут и эпический текст	46
Глава третья. Исполнительские традиции олонхосутов	96
Заключение	116
Литература	119

Василий Васильевич Илларионов

ИСКУССТВО ЯКУТСКИХ ОЛОНХОСУТОВ. / Ред. С. Н. Азлев, Н. В. Емельянов.—
— Якутск: Кн. изд-во, 1982.—128 с.— В надзаг.: / АН СССР Сибирское отделение. Якутский филиал. Институт языка, литературы и истории.

Отв. за выпуск Е. Ф. Молотков
Редактор Л. С. Дьячкова
Худ. редактор П. П. Соловьев
Техн. редактор Е. И. Третьякова
Корректор Р. К. Пиколова

ИБ № 1087

Сдано в набор 28.01.82. Подписано в печать 28.05.82. МЛ 0223
Формат 84x108¹/₃₂. Бумага тип. № 3. Гарнитура литературная. Печать
высокая. Усл. п. л. 6,72. Усл. кр.-отт. 6,98. Уч.-изд. л. 7,26. Тираж 100
экз. Заказ № 24. ~~Издательство~~ Заказное. Цена 1 руб. 70 коп.

Якутское книжное издательство, Якутск, Чайковского, 26/2

Якутская республиканская типография им. Ю. А. Гагарина
Якутск, ул. Кирова, 9

100 100 100 100

100 100 100

75 2593