

Л. Н. Семенова

ЭПИЧЕСКИЙ МИР ОЛОНХО



«ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ»

L. N. SEMENOVA

**THE EPIC WORLD OF OLONKHO,
SPACE ORGANIZATION
AND SUBJECT SYSTEM**



**St.Petersburg
2006**

А. Н. СЕМЕНОВА

**ЭПИЧЕСКИЙ МИР ОЛОНХО:
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ И СЮЖЕТИКА**



**Санкт-Петербург
2006**

ББК ШЗ(251.1=Я)
УДК 398.22(=943.87)

Л. Н. Семенова. Эпический мир олонхо: пространственная организация и сюжетика. — СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2006. — 232 с.

С30

Книга представляет собой первое в отечественной фольклористике описание сюжетно-композиционной структуры якутского героического эпоса олонхо.

В результате проведенного структурно-семантического анализа установлен структурный инвариант эпического повествования и дана характеристика путей сюжетных трансформаций. В итоге сюжет и композиция олонхо предстает как своеобразное пространственное переживание, приводящее к отождествлению традицией пространства и текста. В книге уделяется внимание не только вычленению основных сюжетных мотивов, но и соотносимых с ними эпических локусов. Последние оказываются иллюстрацией господствующих в якутской традиционной культуре пространственных представлений.

Книга адресуется фольклористам, этнографам, специалистам по культуре народов Сибири, семиотике искусства, междисциплинарным гуманитарным исследованиям.

ISBN 5-85803-320-2



© Л. Н. Семенова, 2006

© «Петербургское Востоковедение», 2006



Зарегистрированная торговая марка

ВВЕДЕНИЕ

Представления о пространстве составляют одну из самых основных категорий человеческого бытия. Являясь важнейшим элементом картины мира, они реализуются практически во всех текстах культуры. Предлагаемое вниманию читателей исследование посвящено изучению особенностей отражения пространственных представлений в фольклорных текстах, а именно в якутском эпосе олонхо.

В свете современных достижений гуманитарной науки и в особенности результатов интердисциплинарных исследований очевидно, что традиционные представления о пространстве могут быть реконструированы путем анализа археологических памятников, ранних письменных источников, различных этнографических данных и т. д. При этом особое значение приобретает обращение к фольклорным текстам, поскольку устность и традиционность народной культуры играет консервирующую роль для отдельных черт этой культуры и служит важным средством сохранения и передачи ее основных черт. Именно к фольклору обращена и наша работа, причем описание пространственной системы олонхо предпринимается с более общей целью изучения закономерностей эпического сюжетосложения. Иными словами, к

анализу пространственной системы олонхо мы подходим как к способу выявления основных принципов сюжетосложения якутского эпоса.

Пространственная система эпического произведения может рассматриваться как фон сюжетного повествования, устанавливающий зависимость между элементами эпического пространства и отдельными сюжетными единицами. При этом пространственные и сюжетные единицы соотносятся не только друг с другом, но и с элементами, лежащими за пределами эпического текста и во многом связанными с основными культурными категориями, к каковым относятся и представления о пространстве.

Пространство как некая «онтологическая» категория, определяющая место человека в мире, очерчивающая границы его деятельности, всегда было предметом пристального изучения философов, искусствоведов, культурологов, представителей других гуманитарных наук. На ведущую роль пространства среди категорий, определяющих систему мировидения человека средневековой культуры, указывал в свое время А. Я. Гуревич [Гуревич, 1984].

Среди работ, имеющих прямое отношение к истории и теории культуры, следует выделить капитальный труд А. В. Подосинова, посвященный принципам ориентации по странам света в архаических культурах [Подосинов, 1999]. Исследование А. В. Подосинова посвящено выявлению универсальных ориентационных категорий и отличается тяготением к междисциплинарности в разысканиях. Это отражено прежде всего в широком круге источников, анализируемых автором: преследуя прежде всего цель постичь природу архаического сознания, описать «первичные пространственные интуиции» человека, исследователь обратился к источникам самых

разных видов, являющихся объектом изучения таких наук, как лингвистика, археология, этнография, история архитектуры, история географии и картографии и другие. Автор, далекий, по собственному признанию, «от геометрического мистицизма», последовательно рассмотрел ориентационные навыки и воззрения практически всех культур Евразии, построив структуру исследования как движение от востока (Китай) до севера континента (древние германцы, славяне и финно-угры), «повторяя тем самым движение солнца на земном небосклоне (как сказали бы в Древней Руси — движение «посолонь»)» [Подосинов, 1999. С. 39]. Именно движение «посолонь» отмечается в работе, т. е. ритуальное круговое движение, считавшееся «благоприятным, жизнеутверждающим и несущим благодать», становится главным акциональным выражением основного (солярного) ориентационного принципа человека архаической культуры и обуславливает, в частности, «спатииализацию» времени и «темпорализацию» пространства, формируя в конечном счете «хронотоп» культуры. В целом в этом труде привлекается обширный материал из самых разных культур — от Китая до Рима, от древних кельтов до монголов, включая и якутский этнос, — и делаются весьма широкие обобщения.

Однако для нашего исследования, четко ограниченного конкретной традицией и ставящего гораздо более скромные задачи, оказываются не менее важными и работы, обращенные к описанию локального материала. При этом большое значение приобретают методика и результаты исследований, проведенных на таком материале, к которому якутская эпическая традиция оказывается близка типологически и территориально. Такова, например, посвященная традиционному мировоззрению тюрков Южной Сибири серия коллективных моногра-

фий, в которой рассмотрение характерных для тюркских традиций пространственных представлений стало одним из наиболее важных аспектов исследования [Сагалаев, Октябрьская, Львова, Усманова, 1988; 1989; Сагалаев, Усманова, 1990]. Это масштабное исследование интересно не столько тем, что, скажем, в них представлен и проанализирован обширный конкретный материал, сколько внятностью позиции, с которой ведется изучение традиционного мировоззрения тюрков. Авторы монографий избрали такой путь исследования, который позволяет взглянуть на культуру изнутри, так, как сами носители традиции понимают явления собственной культуры. Что касается якутского материала, то он богато представлен, подробно прокомментирован и вписан в общий региональный и культурный контекст.

В методологическом плане весьма важными для нас оказываются исследования, в которых использование универсальных классификационных приемов (описание при помощи бинарных оппозиций, числовых и цветовых констант и т. д.) позволяет описать мифопоэтические образы, характерные только для данной культуры и составляющие специфику только данного периода. Примером успешного применения методики системного подхода к анализу явлений культуры стали работы Н. Л. Жуковской об основных категориях традиционной культуры монголов [Жуковская, 1986. С. 118—134; 1988], развивающие теоретические положения А. Я. Гуревича.

Анализ пространственных представлений, господствующих в монгольской культурной традиции, произведен ею в связи с рассмотрением способов освоения пространства. Полемизируя с французским археологом и этнографом А. Леруа-Гураном, согласно которому пространство для кочевого народа выступало в своей

линейной и динамической форме, а представление о пространстве в виде расходящихся от сакрального центра концентрических кругов присуще только земледельческим народам или народам городской культуры, Н. Л. Жуковская доказывает наличие у монголов обоих типов постижения пространства — концентрического и линейного. «Пока юрта стояла на одном месте в промежутке от одной кочевки до другой, вокруг нее образовывалась определенная зона „одомашненности“, степень которой по мере удаления от юрты все более и более слабела. <...> в представлении кочевника о вселенной и о том месте, которое он в ней занимает, присутствовал элемент стихийной геометризации. Свое жилье (включая освоенное хозяйственное пространство) он рассматривал как некий центр, вокруг которого концентрическими кругами располагался весь остальной мир» [Жуковская, 1998. С. 24, 25].

Весьма существенным для нас является тот факт, что концентрический образ пространства, характерный для монгольской картины мира, оказывается актуальным и для якутской традиции, и именно в терминах Н. Л. Жуковской нами было проведено описание структуры и семантики пространственной картины олонхо. Динамическая компонента пространственной картины у монголов отражена, как пишет Н. Л. Жуковская, в «наименовании опорных точек ландшафта», «сакрализации освоенной местности», установлении *обо* (куча камней, сооружаемая в честь местных духов-хозяев) — синтеза «первоначального святилища (своего рода прахрама) и жертвы одновременно» [Жуковская, 1986. С. 126—128]. Разворачивание (освоение, постижение) пространства, таким образом, связано с *движением* по нему.

Описание пространства, с точки зрения движения, является одной из характерных особенностей работ, ле-

жащих в русле структурно-семиотического подхода к явлениям культуры. Речь идет об исследованиях представителей Московского семиотического круга, разрабатывающих тему соотношения пространства и текста.

Первое, что обращает на себя внимание, это как минимум двойное понимание пространства в трудах представителей этого направления. Узкое понимание пространства связано в основном с поэтологическими изысканиями, исследованиями структуры фольклорного и литературного текста (см., например: [Лотман, 1968; Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал, 1969. С. 86—135; Неклюдов, 1972. С. 18—45; 1975. С. 182—190; Путилов, 1975. С. 52—64]). Другое направление в изучении пространства было инициировано работами В. Н. Топорова о семантике и структуре мирового древа как универсальной мифопоэтической концепции мира (см.: [Топоров, 1971. С. 9—62; 1973. С. 106—150], и это направление отличается пристальным вниманием к тезису об изоморфизме пространства и текста; программной работой в этой области следует считать статью В. Н. Топорова «Пространство и текст» (см.: [Топоров, 1983. С. 227—284]; а также его работы, написанные на конкретном материале [Топоров, 1993; 1995. С. 575—622]). Некоторые сущностные черты пространства как текста обозначены в работах Ю. М. Лотмана, выделившего, по аналогии с биосферой (В. И. Вернадский), семиосферу: «семиотическое пространство не есть сумма отдельных языков, а представляет собой условия их существования и работы» [Лотман, 1996. С. 163—164]. Очевидно, что топологическое пространство не совпадает с семиотическим пространством, но обнаруживает с ним глубокие аналогии, тем более если текст непосредственно посвящен устройству и разворачиванию пространства. Как отмечает В. Н. Топоров, в проблеме соотношения текста

и пространства можно выделить как минимум два аспекта: «<...> текст пространствен (т. е. он обладает признаком пространственности, размещается в «реальном» пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и пространство есть текст (т. е. пространство как таковое может быть понято как сообщение)» [Топоров, 1997. С. 455].

При этом описание пространства как текста, а текста как пространства безусловно подразумевает обязательное присутствие динамической компоненты в анализе — описание не только знаков культуры, но и их функционирования в культуре. Ярким образцом подобного подхода к проблеме стал, например, сборник статей, посвященный концепту *движения* как свойству культуры [Концепт движения... 1996]. В состав сборника вошли статьи, рассматривающие *движение* как акциональный код в ритуале, как структурирующий принцип сюжета фольклорного и литературного текста, как прием в художественной литературе и т. д.

Отсюда представляются особенно актуальными такие исследования по структуре текста, которые предполагают *путь* и *движение* в качестве как объекта, так и способа научного анализа, когда логика описания соответствует логике предмета описания. Среди работ последнего времени, описывающих основные культурные категории, следует выделить книгу Т. В. Цивьян, посвященную пространственно-временным категориям балканской модели мира¹ По признанию самого автора,

¹ См.: [Цивьян, 1999]. Несколько раньше ею же в монографии «Лигвистические основы балканской модели мира» (1991) территория Балкан впервые была рассмотрена как единое ментальное пространство.

композиция книги построена аналогично анализируемому в книге материалу. Особенность «балканского хромотопа», определившая структуру исследования, наиболее последовательно проявлена в образе лабиринта, который реализуется как путь и движение во многих балканских текстах. Так «текст как путь и как многомерное пространство»² становится языком описания культуры.

Таким образом, методология исследования, используемая в нашей работе, опирается на развиваемый в работах представителей Московского семиотического круга подход к соотношению текста и пространства, который отличается установкой на многомерность семиотического пространства. Основные принципы исследования лежат в области структурно-семиотического изучения семантики и синтагматики фольклорного текста, основы которого применительно к фольклорному сюжетосложению заложены работами О. М. Фрейденберг, В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского.

Заявленная теоретическая установка нашего исследования не отменяет актуальности «узкого» понимания проблемы соотношения пространства и текста, нашедшего свою реализацию, как отмечалось выше, в работах по поэтике фольклорного или литературного текста. При этом было бы излишним повторять, что фольклорный сюжет, его повороты и событийное наполнение задается маршрутом героя, а сюжетно-композиционное строение текста и пространство, явленное в сюжете, структурированы сходным образом.

Если обратиться непосредственно к проблеме художественного пространства, с которой так или иначе соприкасается тема нашего исследования, то необходимо

² Название одной из работ Т. М. Николаевой. См.: [Николаева, 1996. С. 336—352].

отметить большое методологическое значение, которое имеют наблюдения М. М. Бахтина над природой «освоения в литературе реального времени и пространства» [Бахтин, 1975. С. 234]. «Хронотоп» — это не просто формальная и содержательная категория литературы, но и важный жанрообразующий признак, часто он выполняет «композиционные функции». В частности, говоря о сюжетно-композиционной роли «хронотопа встречи» и «хронотопа дороги», М. М. Бахтин подчеркивает: «Встреча — одно из древнейших сюжетобразующих событий эпоса (в особенности романа). <...> Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги... <...> В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью» [Бахтин, 1975. С. 248].

Сюжетообразующее значение пространственных отношений в тексте отмечалось также и Ю. М. Лотманом, разграничившим понятия «дороги» и «пути»: «дорога» — некоторый тип художественного пространства, «путь» движение литературного персонажа в этом пространстве. «„Путь“ есть реализация (полная или неполная) или не-реализация „дороги“ <...>» [Лотман, 1968. С. 47]. Сюжетную подчиненность пространственных описаний (на материале еще не освободившейся от родственных уз фольклора древнерусской литературы) отмечал и Д. С. Лихачев. Говоря о законе «пространственной сверхпроводимости» волшебной сказки, он пишет: «Препятствия, которые встречает герой по дороге, — только сюжетные, но не естественные, не природные. Физическая среда сказки как бы сама по себе не знает сопротивления» [Лихачев, 1979. С. 336].

Изучение пространственных описаний в фольклоре может быть подчинено узкой проблеме стилистики ху-

дожественного текста. Например, в предпринятом В. М. Гацаком исследовании вопросов «поэтического эпического историзма» непосредственным материалом наблюдения становятся пространственно-временные и некоторые другие описания [Гацак, 1980. С. 8—47; 1989]. Исследуя «совпадающие моменты и художественные константы», такие как описание длительности путешествия эпического богатыря, т. е., по М. М. Бахтину, эпический хроно-топ («топосы длительности», «хроноакты»), а также эмоциональные реакции героя («ипостаси гнева богатыря»), В. М. Гацак уподобляет их устойчивым стилистическим фигурам. Это отражено, в частности, в терминологии исследования: например, идя за «топиком» А. Н. Веселовского («кадры, ячейки поэтической мысли» [Веселовский, 1940. С. 405, 637]) и топосом Э. Р. Курциуса [Curtius, 1954. S. 79] (общее место стиля), В. М. Гацак не отделяет «топос длительности» или «хроноакт» от *locus communis* и действительно характеризует его как «общее место» стиля (стиля в широком понимании, как общности изобразительных приемов, характерных для определенного времени или направления, например, топос разбойников на большой дороге как признак романтического стиля).

Основные проблемы поэтологического характера, составляющие содержание нашей работы, выделены и сформулированы в работах С. Ю. Неклюдова [Неклюдов, 1972. С. 18—45; 1975. С. 182—90]. Проблема соотношения пространственных описаний и сюжетно-значимых элементов текста имеет, по его мнению, три основных аспекта. Это, во-первых, динамическая составляющая эпического *сюжета*: «Былинный мир воспринимается, так сказать, не столько зримым, сколько осязаемым; представление о нем рождается в большей мере из сюжетной динамики, основным определяющим элементом ко-

торой является движение — движение героя в пространстве и во времени, т. е. динамическая характеристика» [Там же. С. 29]. Во-вторых, это структура эпического *пространства*: «Описание сюжетного хода как перемещения из одного места в другое дает возможность говорить о сюжетной противопоставленности этих мест» [Там же. С. 30]. В-третьих, важен и сам механизм *соотнесения пространства и сюжета*: «Отсюда следует различать два взаимосвязанных и взаимообусловленных аспекта исследования. Первый — воссоздание былинной „топографической“ и временной структуры с ее статическими и динамическими характеристиками, иногда почти не выраженными в тексте, но извлекаемыми аналитически из его данных. Второй — описание сюжета через его локальный и временной контекст, для чего необходимо установить систему соответствий между пространственно-временными отношениями былинного мира и сюжетно значимыми элементами текста» [Там же. С. 19.].

В связи со всем вышеизложенным можно выделить несколько основных задач нашего исследования. Это прежде всего установление системы соответствий между сюжетными и пространственными элементами эпического мира. Вопрос о соотношении сюжета и пространственных описаний ставит, в свою очередь, проблему выделения и описания пространственных элементов и сюжетно значимых элементов текста. Далее, выделение минимальных структурных единиц должно опираться на инвариантные схемы. Таким образом, сюжетно-композиционный инвариант и его трансформации также подлежат изучению.

Несомненно, что законы фольклорного сюжетообразования можно описать, обратившись как к семантиче-

ской парадигматике текста, так и к особенностям ее функционирования в сюжетно-композиционной синтагматике. Значение мифологической семантики для «реконструкции архетипических черт сюжета» сказочного текста было показано Т. В. Цивьян [Цивьян, 1973. С. 13; 1975. С. 192], составившей, в продолжение «грамматических» идей В. Я. Проппа, семантический словарь волшебной сказки и давшей классификацию его единиц. Таким образом, применение лингвистических (в широком смысле) методов, составление содержательного инварианта сюжета, соотнесение словесного текста (семантического словаря) с сюжетным инвариантом не только вплотную приближается к исследованиям модели мира, но и становится ее выявлением и описанием, что и было продемонстрировано Т. В. Цивьян в работах, посвященных балканской модели мира.

Применительно к якутскому фольклору изучение семантического инструментария было проведено Л. Л. Габышевой, описавшей поэтический язык якутского эпоса олонхо. Исследования Л. Л. Габышевой лежат в русле структурно-семиотического подхода к явлениям культуры [Габышева, 1984; 1988. С. 78—92; 1991. С. 61—78; 1994. С. 3—23]. Анализ семантических особенностей слова в фольклорном тексте проводился ею с использованием базовых смысловых оппозиций. При этом особенности конкретной реализации в якутской традиции универсальных семиотических оппозиций действительно становится «самоосознанием, определением своего места в мире, построением модели мира» [Цивьян, 1975. С. 14]. Отметим, что при описании семантики и особенностей сюжетного функционирования эпических локусов в якутских эпических текстах мы неизменно опирались на наблюдения и выводы Л. Л. Габышевой.

В эпосоведении, одной из наиболее развитых ветвей современной фольклористики, теория сюжета занимает особое место. При этом доказанным является тезис о том, что повороты фольклорного сюжета и его событийное наполнение задаются маршрутом эпического героя, а сюжетно-композиционное строение текста и пространство, явленное в сюжете, структурированы одинаковым образом. Теоретическое положение о некотором изоморфизме текста и пространства, получившее подробную разработку в трудах представителей Московского семиотического круга, подтверждается почти буквально сюжетикой якутского эпоса. Это утверждение становится очевидным при обращении к *сюжетно-композиционному инварианту олонхо*.

Выявление и формулировка сюжетно-композиционного инварианта олонхо имеет давнюю историю. Еще в сороковых годах XX в. в Якутске был объявлен конкурс на лучшую запись олонхо, итогом которого должно было стать создание «сводного текста». Позже от этой идеи пришлось отказаться, так как инициаторы создания подобного свода пришли к выводу, что «олонхо было столько, сколько олонхосутов и их исполнений» [Васильев, 1973. С. 84]. Сейчас эта попытка не выглядит вовсе неожиданной и необоснованной — «сводный текст олонхо», в случае его составления, учел бы все сюжетно-композиционное многообразие текстов якутского эпоса, тем самым приблизившись к инвариантной модели, реализуемой в некотором количестве трансформаций.

Позже такой крупный исследователь олонхо, как Н. В. Емельянов, проделал огромную работу по текстологическому сопоставлению сюжетов различных записей олонхо, задействовав как опубликованные варианты полных записей, кратких изложений, отрывков, так и рукописные материалы, хранящиеся в архиве Якутского

научного центра. Результатом этой работы стали не только систематизированный свод изложений сюжетов олонхо (то есть разных текстов образцов жанра олонхо), но и их классификация по принципу стадияльной типологии. Стадияльная классификация Н. В. Емельянова опирается на тематическое сходство сюжетов о героеодиночке, носящем в традиции имя Эр Соготох (т. е. «одинокый муж», данный персонаж обладает чертами первопредка и культурного героя), и исторических преданий о первопредках Омогое и Эллэе³

При этом исследователь исходил из того, что «идеологическая» тематика олонхо (особенности родового самосознания, воспевание древних богатырей, пафос божественного предназначения героев, посланных небожителями для процветания народа и приумножения скота) определяет специфику жанра и его историческое развитие и становится главной пружиной формирования сюжета. Согласно классификации Н. В. Емельянова, олонхо делятся на три основные тематические группы: 1) олонхо о заселении Среднего мира, 2) олонхо о родоначальниках племени, 3) олонхо о защитниках племени⁴

³ В своих работах исследователь неоднократно указывал на тематическое сходство сюжетов, персонажей и сюжетных мотивов олонхо и преданий о первопредках. См., например: [Емельянов, 1991. С. 12].

⁴ Несколько другую классификацию олонхо дал И. В. Пухов. Исходя из того, что «сюжеты олонхо представляют воинскую повесть», он отметил, что «все-таки олонхо, правда, весьма условно, можно различать по целям борьбы героев». И. В. Пухов выделяет две группы олонхо, в первой из которых «главной целью борьбы героя является его женитьба», а во второй «борьба» мотивирована необходимостью защиты страны и соплеменников, причем «женитьба» (и вообще борьба за

К первой группе относятся сюжеты о заселении Среднего мира потомками божеств айыы. Олонхо этой группы имеют две сюжетные линии. Согласно первой из них, верховное божество расселяет своих потомков по разным областям Вселенной с разным предназначением; при этом самых младших из них верховное божество поселяет в Среднем мире с тем, чтобы они стали первопредками людей. Вторая сюжетная линия, которая, как отмечает Емельянов, более распространена, повествует о заселении Среднего мира отверженными потомками божеств, спущенными из Верхнего мира на землю за какую-либо провинность. Герой одного из таких олонхо провинился в том, что уже в материнской утробе проявил свой буйный темперамент, принесший обитателям Верхнего мира много бедствий:

В то время, когда Дыырай Бёгё находился в утробе матери, дед его Юрюнг Айыы Тойон устроил большой ысыах в честь божества коней и рогатого скота, и в тот момент, когда ему преподнесли наполненный желтым илгэ чороон, находящийся в утробе матери мальчик пнул кубок ногой: желтое илгэ расплескалось на одну четверть — и в этот год погибло много телят, жеребят и новорожденных детей. Вот какую беду принес, находясь еще в утробе матери, будущий богатырь. Подумали: если этот мальчик еще в утробе матери делает такие шалости, то что же из него выйдет, когда он родится и станет взрослым? [Емельянов, 1980. С. 25—26].

Вторая группа сюжетов, к которой относятся большинство текстов о героине-одиночке, посвящена родоначальникам племени. Здесь Н. В. Емельянов опирается,

спасение женщины) «представляет непосредственный повод борьбы или производный результат ее». См.: [Пухов, 1962. С. 87—88].

как уже было отмечено, на тематическое сходство олонхо данного сюжетного типа и исторических преданий об Омогое и Эллзе. При всем персонажном многообразии этих сюжетов они объединены общей темой — главный герой становится родоначальником людей Среднего мира.

Третья группа сюжетов повествует о защитниках племени. Их отличает тема защиты племени от козней враждебных племен-*абаасы*, обитателей Нижнего мира.

Яркий образец олонхо третьего сюжетного типа о защитниках племени — олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», публикация которого открывает «Образцы народной литературы якутов» Э. К. Пекарского (см.: [Пекарский, 1908. С. 1—80]. Краткое изложение сюжета см.: [Емельянов, 1980. С. 257—263]). Содержание его в кратком пересказе таково:

Жители Среднего мира жалуются верховным божествам на то, что их обижают обитатели Нижнего мира. Небожители поселяют в Среднем мире Нюргун Боотура и его сестру. Предназначение Нюргун Боотура — стать защитником людей. Когда герой достигает 17 лет, он начинает ощущать в себе богатырскую силу и жаждет подвигов. Богатырь *абаасы* похищает его сестру. Герой отправляется в погоню, освобождает из плена сестру и другую девушку, также похищенную *абаасы*, освобождает плененных в Нижнем мире богатырей и одерживает победу над могучим чудовищем — «атаманом» нижних *абаасы*. Освобожденная девица становится его женой.

Исследователь удачно выделил и систематизировал основные сюжетные темы⁵, известные олонхо. Сюжеты олонхо действительно разнятся в тематическом плане:

⁵ Под сюжетной темой здесь, вслед за Б. Н. Путиловым, нами понимается «основная типовая эпическая коллизия, которая определяет сюжетное развитие». [Путилов, 1972].

если олонхо первой группы повествуют о «тайне» происхождения *человека* (не случайно в некоторые олонхо данного типа, например, в сюжет о «богатыре — сыне лошади» [Емельянов, 1980. С. 22—42], проникает древний якутский миф о сотворении человека из лошади: «сначала бог сотворил коня, от него произошел полуконь-получеловек, а уже от последнего родился человек» [Серошевский, 1896. С. 263]), то сюжеты второй и третьей групп «сужают» тематику — в них ведется рассказ о *племени*. Однако данная классификация сюжетов, базирующаяся на различии главных героев, является, по сути, классификацией последних — *потомок небожителей, родоначальник племени, защитник племени*; при этом тематика сюжета понимается как производное от характеристики персонажа (сюжетная реализация семантики героя?) — *заселение земли, основание рода, защита рода*.

Между тем семантические характеристики этих персонажей, в отличие от персонажей второго плана (таких, например, как старушка-скотница Симэхсин Эмээхсин, старик-советчик Сээркээн Сэсэн, парень-табунщик Сорук Боллур, «воспитательница» богатырей *абаасы* Джэгэ Бааба и т. д.), имеющих закрепленные и вполне устойчивые в повествовании функции, не раскрываются в сюжете как таковом. Специфическая характеристика героя придает олонхо некоторое событийное разнообразие, но реализуется она не в сюжетной синтагматике, а в единичных мотивах.

Остроумное замечание, касающееся типологии имен главных героев олонхо (и, следовательно, возможности их различного синтагматического разворачивания?) принадлежит И. В. Пухову: «герои, носящие имя Эр Соготох, сначала одиноки; большинство Нюргунов в детстве спускается с неба; большинство Мюлдюю в детстве бы-

вают калеками или уродами. Но в дальнейшем сюжеты смешиваются. В связи с этим следует отметить, что отдельные произведения олонхо не имеют постоянного сюжета. Сюжеты свободно переходят из одного произведения в другое и не являются достоянием лишь одного из них» [Пухов, 1962. С. 6]. Таким образом, И. В. Пухов отмечает, что название, имя и эпическая биография героя вовсе не обеспечивают сюжетного разнообразия олонхо.

Действительно, как отмечает и Н. В. Емельянов, «композиционная структура сюжетов олонхо одинакова во всех сказаниях и состоит из следующих основных частей:

Экспозиция: эпический зачин <...>

Завязка: повод для богатырского похода или подвига.

Развитие действия: богатырский поход, преодоление препятствий.

Кульминация: борьба с врагом и победа над ним, богатырские состязания и единоборство при героическом сватовстве.

Дальнейшее развитие действия: обратный путь богатыря в свою страну; преодоление трудностей пути и козней побежденных врагов и их родственников.

Развязка: возвращение богатыря в свою страну и традиционные заключительные строки о том, что главный герой со своей женой (родственниками, детьми) счастливо и богато живут до сих пор, умножая род «*ураангхай саха*» [Емельянов, 1980. С. 11—12]. Нетрудно заметить, что сформулированная Н. В. Емельяновым «композиционная структура сюжетов олонхо», ставшая результатом типологического обобщения большого количества сюжетов⁶, является, по существу, сюжетно-композиционным инвариантом.

⁶ Под сюжетами олонхо, столь подробно изложенными, исследователь понимает индивидуальную, присущую только

Употребляя здесь термин «сюжетно-композиционный инвариант», мы исходим из положений концепции эпического сюжета, принадлежащей Б. Н. Путилову. Б. Н. Путилов определяет сюжетный инвариант как специфический способ «обобщения нарративного материала» [Путилов, 1988. С. 138]. По сравнению с сюжетной темой (т. е. основной эпической коллизией), сюжетный инвариант представляет собой безусловно более высокую степень обобщения — он «не ограничивается лишь соответствием одной тематической формуле, но проявляется в ряде опорных пунктов сюжетного развития, в узловых (а подчас и второстепенных) мотивах» [Там же. С. 140]. Точно так же, как сюжет, по Б. Н. Путилову, не равен эпическому тексту, а извлекаем из совокупности текстов, принадлежащих одной тематической группе, сюжетный инвариант, обнаруживаемый в наиболее содержательных и устойчивых моментах сюжетов, есть совокупность и последовательность «существенных повторяющихся моментов» [Там же. С. 138].

Таким образом, несмотря на внешнее различие функций главных героев, все три типа сюжетов разворачиваются по единой схеме — герой отправляется в путь, добывает невесту, возвращается домой и создает семью. *Все три типа сюжетов есть рассказ о походе за невестой.*

Отправление богатыря в путь, что отмечал еще И. В. Пухов, оказывается абсолютно необходимым условием для разворачивания сюжета. На это указывает, в частности, завязка действия, отражающая прежде всего *необходимость отправления*: у героя похищается сестра

конкретному произведению последовательность событий, т. е. здесь имеет место понимание сюжета, восходящее к работам Б. В. Томашевского.

или жена, любимый конь или его оскорбляет и вызывает на бой богатырь *абаасы*, за которым герой пускается в погоню, — в итоге герой просто «вынужден» отправиться в поход.

Как отмечал и И. В. Пухов, «начало действия олонхо разнообразно:

1. Действие начинается с нападения *абаасы* на семью героя: богатырь *абаасы* похищает сестру (или жену) героя и разрушает его страну.

2. Действие начинается с нападения *абаасы* на семью других людей *айыы*.

а) герой вызывается в качестве жениха,

б) герой вызывается для помощи попавшим в беду,

в) герой вызывается в качестве раба для выходящей замуж невесты,

г) героя уводят насильственно, он уносится вихрем.

3. Герой отправляется на поиски невесты.

4. Герой отправляется на поиски приключений» [Пухов, 1962. С. 60].

Как видно из вышеприведенного перечня, мотивировки «отправления в путь» в олонхо можно описать в терминологии В. Я. Проппа («недостача» и «вредительство»). «Вредительство» представляет собой своеобразную экспансию со стороны *абаасы*, а функция «недостачи» реализуется в мотиве *строптивости* или *одиночества*: во многих олонхо герой отправляется в путь на поиски достойного «супротивника» или суженой просто из-за своей повышенной внутренней активности (например, «богатырь грозит утром палкой Небу, а вечером Земле», пытается повеситься или сгореть в огне и т. д.).

В любом случае, вредительство это или недостача, мотивировка отправления в путь часто оказывается формальной, не имеющей логического сцепления с сюжетным действием. Например, в олонхо «Могучий Эр Со-

готов», опубликованном в 10-м томе «Памятников фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», богатырь *абаасы* приказывает герою прислуживать у него на свадьбе, так как он собрался жениться на похищенной девице *айыы*, герой отправляется вдогонку за оскорбившим его богатырем, однако, нагнав его, он даже не вступает с ним в бой, решив, что:

Аллараа дойду саамай
Аатырбыт аарыма адьырбатын
Ыт курдук өлөрөн кэбиһэр
Куаҕан булуоҕа,
Манньык утуйа сытар киһини
Мээнэ өлөрөн кэбистехпинэ
Албан аатым киртийиэбэ.

Нижнего мира
самого именитого матерого хищника,
как собаку, убить —
худо будет, наверно,
если спящего человека
тайно прикончить —
славное имя мое опорочится ⁷, —

но освобождает похищенную девицу, которая и становится его женой. Здесь «вредительство» богатыря *абаасы* играет роль формальной завязки сюжета, истинная причина отправления богатыря в путь — необходимость добыть женщину.

Необходимость добыть женщину — одна из главных констант сюжета олонхо. Эта женщина всегда находится в ином пространстве (она в другой стране или

⁷ Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготок», 1996. С. 140—141 (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

сокрыта в темнице абаасы), достижение его требует пересечения границы. Таким образом, *событийное развертывание сюжета строится как траектория пространственных перемещений героя.*

Предлагаемая нами инвариантная модель сюжетов олонхо адаптирует выявленную Н. В. Емельяновым сюжетно-композиционную схему к динамике пространственных перемещений героя. В результате она приобретает следующий вид: *происхождение и воспитание героя; отправление героя в путь; путь «туда»: герой попадает в иное пространство, герой побеждает противника и добывает женщину; путь «обратно»: герой преодолевает козни побежденных врагов; возвращение героя на родину.* Отметим, что каждый из элементов приведенной последовательности предикатов соотносим с определенным пространственным элементом, сумма которых составляет общую пространственную картину олонхо. Большинство пространственных элементов явлены текстом в качестве объекта соответствующих описаний, но некоторые присутствуют в текстах имплицитно. Все эти элементы повествования, соотносимые с картиной эпического пространства, участвуют в сюжетостроении наравне с другими семантическими полями повествования, например, персонажным, временным, предметным и проч.

Изложенные проблемы определяют структуру нашего исследования. Предметом вступительной части работы стал сюжетно-композиционный инвариант якутского эпоса, позволяющий в основной части работы сосредоточиться на его составных элементах и описать некоторые принципы его трансформаций. Первая глава посвящена выявлению парадигмы основных пространственных элементов олонхо и их семантическому анали-

зу, причем анализ элементов этой парадигмы учитывает то традиционное символическое содержание, которым наделяются в традиции те или иные локусы. Во второй главе будут рассмотрены сюжетобразующие возможности эпических локусов и их соотношение с сюжетными мотивами. В этой части исследования мы хотим проследить, какие механизмы лежат в основе разворачивания в сюжетный мотив глубинной мифологической семантики пространственного элемента, рассмотренной в первой главе. Третья глава работы будет посвящена факторам, обеспечивающим трансформацию сюжетов. Содержание этой главы предполагает поиск возможностей варьирования эпического сюжета, описание некоторых механизмов сюжетных трансформаций. Таким образом, логика нашего поиска имеет два направления:

1) движение от внешней, закрепленной в пространственных описаниях, семантики сюжетных и пространственных элементов к глубинному мифологическому уровню, который можно раскрыть, обратившись к специфике сюжетного функционирования элементов;

2) обращение от структурно-композиционного инварианта, т. е. сюжетопорождающей схемы, к сюжетным вариациям.

Все это отражает логику поуровневого анализа. Итак, структура работы имеет следующий вид: глава 1 — «Семантика и структура пространственной картины олонхо», глава 2 — «Сюжетобразующие возможности эпических локусов: пространственный элемент и сюжетный мотив», глава 3 — «Событийное разнообразие сюжетов олонхо: пространственный элемент и персонаж».

Материалом нашего исследования послужили практически все опубликованные в разные годы тексты, принадлежащие к якутской эпической традиции. Это

прежде всего четыре академических издания, в которых оригинальные якутские тексты сопровождаются переводом на русский язык («Нюргун Боотур Стремительный». Якутск, 1947; «Строптивный Кулун Куллустуур». М., 1985; «Кыыс Дэбилийэ». Новосибирск, 1993; «Могучий Эр Соготох». Новосибирск, 1996). Одним из самых авторитетных источников текстов олонхо является книга «Образцы народной литературы якутов» под редакцией Э. К. Пекарского (около десяти полных текстов), в которых опубликованы как собственные записи Э. К. Пекарского, не переведенные на русский язык, так и оригиналы текстов, записанных и переведенных в свое время И. А. Худяковым и С. В. Ястремским [Пекарский, 1907—1918]. Другой важный источник — «Верхоянский сборник» И. А. Худякова, в котором опубликованы два русских перевода опубликованных Э. К. Пекарским якутских текстов [Худяков, 1890] (это олонхо «Бэрт Хара» и «Старуха со стариком») и один текст на русском языке («Хаан Дьаргыстай»). В «Образцах народной литературы якутов» С. В. Ястремского напечатаны на русском языке (в переводе самого С. В. Ястремского) пять полных текстов олонхо, один из них представляет собой перевод опубликованного Э. К. Пекарским олонхо «Шаманки Уолумар и Айгыр» [Ястремский, 1929]. Важным подспорьем являются краткие изложения сюжетов, приведенные в работах Н. В. Емельянова [Емельянов, 1980; 1983; 1990] (75 изложений). Основное место в них занимают архивные тексты, хранящиеся в фондах Якутского научного центра СО РАН. Отметим, что свод Н. В. Емельянова охватывает и опубликованные тексты олонхо, причем сравнение оригинала и изложения всегда демонстрирует исключительное внимание к тексту. Однако основным материалом нашего исследования послужили

полные опубликованные тексты. Имеющиеся на сегодняшний день опубликованные тексты составляют лишь малую часть огромного остающегося неопубликованным и вследствие этого незадействованным материала, хранящегося как в личных архивах, так и в рукописном фонде ЯНЦ. Тем не менее опубликованные тексты, на наш взгляд, достаточно отражают якутскую эпическую традицию и вполне могут послужить основой для выдвижения научной гипотезы. Если предложенный способ описания эпического сюжета окажется продуктивным уже для рабочего материала, то с большой долей вероятности можно утверждать, что материал, по разным причинам не попавший в поле зрения нашего исследования, также проницаем для подобного анализа.

Глава 1

СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КАРТИНЫ ОЛОНХО

Мифопоэтическая картина пространства, представленная в текстах олонхо, оказывается не только простейшей морфологической моделью эпического повествования, но и наиболее устойчивым структурным признаком, который может быть взят за основу анализа сюжетостроения. В этом случае появляется возможность описать сюжет посредством комплекса «составляющих его семантических полей» [Цивьян, 1975. С. 13], в котором пространственное поле «образует наиболее специфичную картину семантической парадигматики текста» [Там же. С. 192], а анализ пространственных отношений фольклорного текста «достаточно быстро доходит до уровня глубинной структуры мира» [Там же. С. 211]. Описание сюжета как перемещения из одного «места» в другое указывает на изначальную неоднородность эпического пространства, сюжетную противопоставленность его элементов. Семантический анализ пространственной парадигмы эпического повествования становится, таким образом, необходимым этапом в описании принципов эпического сюжетообразования.

Для архаического эпоса характерна ситуация, когда на картину эпического пространства проецируется базовая семантическая оппозиция *свой/чужой*, отражающая основное смысловое содержание любого фольклорного повествования. С точки зрения пространственных отношений в олонхо положительный член этой оппозиции, связанный с миром людей и божеств, реализуется как «страна *айыы*», а отрицательный — как «страна *абаасы*», т. е. все «враждебное», «нечеловеческое», «иноплеменное». Однако конкретное семантическое содержание тех или иных единиц пространственного поля не всегда имеет прямое и непосредственное выражение в текстах, часто характеристика пространственного элемента подвергается сложной символической перекодировке. Здесь оказывается совершенно необходимым обращение к функционирующему в культуре символическому языку, к которому эпическое повествование прибегает довольно часто. Применительно к якутской традиции символический инструментарий культуры довольно подробно описан в работах Л. Л. Габышевой, чьи выводы активно использовались нами при описании семантики того или иного пространственного элемента.

Фольклорное повествование обладает двумя типами пространственных описаний — первый тип связан со статическим пространственным фоном повествования; второй тип возникает как продукт динамического процесса — в результате соприкосновения движущегося персонажа с пространством [Неклюдов, 1975. С. 182—190]. Перечень встречающихся в олонхо пространственных элементов — своего рода фольклорных и культурных концептов — можно представить следующим образом: *мировое древо, алаас, подворье, жилище, коновязь, лес, гора, море, вход в иное пространство, страна*

абаасы, другая страна айыы. Данный перечень представляет собой своеобразный словник, содержащий не только конкретные лексемы, извлеченные из конкретных текстов олонхо, но и словесные (обобщающие) обозначения определенных семантических полей, обслуживающих перечисленные названия пространственных элементов, реализуемых в текстах рядом синонимических обозначений.

В первую очередь необходимо обратить внимание на те локусы, которые отчетливо проявлены в самом тексте, т. е. внятно сформулированы и имеют закрепленные в текстах устойчивые словесные обозначения. С этой точки зрения наибольший интерес представляют локусы, описание которых становится предметом соответствующих мотивов. Прежде всего это касается экспозиции олонхо, которое предваряет повествование и представляет собой описание пространственных параметров действия. Вообще сама экспозиционная часть олонхо представляет собой комплекс описаний (таких как описание Среднего мира, мирового древа, внешности, вооружения, жилища богатыря), которые вводят персонажей или характеризуют их, а также задают пространственные и временные параметры действия. Согласно классификации основных эпических мотивов, предложенной Б. Н. Путиловым, они соответствуют *мотивам-описаниям* [Путилов, 1975. С. 141—143; 1988. С. 137—147].

1.1. МИРОВОЕ ДРЕВО

Наличие «пространной вступительной части» считается традиционным для олонхо и даже рассматривается исследователями якутского эпоса в качестве одного из

основных жанровых признаков⁸ Этот зачин представляет собой описание пространственно-временного фона, которое, согласно определению А. П. Окладникова, описывает «изначальное детство вселенной», или, как отмечает Е. М. Мелетинский, характеризует особенности временного оформления архаического эпоса как мифологическую эпоху первотворения.

Для якутского эпоса характерной оказывается ситуация, когда предметом вводного описания, его важнейшей темой становится мировое древо, которое обнаруживает сходные черты практически во всех тюрко-монгольских традициях Сибири. В олонхо священное древо *Аал Луук Мас* (*Аал Дуун мас*, *Аар Кудук мас*) выступает установленным центром «родной земли» героя и является одним из главных эпических локусов.

Описание священного древа обладает стандартным, кочующим из текста в текст набором поэтических формул: дерево имеет шелковистую листву, серебряную кору, шишки размером с кумысный кубок, из него истекает божественная влага илгэ:

...аан дойдударыгар аһыс салаалаах аар кудук маста-
ах; бу аһыс салаата Ыруң Аар Тојоңно арыы мас саһа
араһас маңан чэчир буолан анјылыннаһа буолуоһа дјән хо-
лујаллар; тохсус салаата субу туруја кыыл нуоһајын кур-
дук, туона халлаантан токуруччу үүнән түспүт; от төбөтү-
гэр Ајыы Тојонтон оңоруулаах тојон кыыл чоргуја оло-
роp. Бу мас сөң сүөгәи сүдүрүүннәәх араһас арыынан
аігыста турар. Сәттә сiлiсә буоллаһына — сәттә бiттәхтәәх,
улуу баiaһал олохтоох, сытыары хаја сандыыстаах, тууро-

⁸ «Одним из важнейших жанровых признаков олонхо является наличие в нем пространной вступительной части». См.: [Емельянов, 1991. 2.13; 1983. С. 12, 13]. См. также: [Пухов, 1962; Эргис, 1974].

ру хаia тулаасыннаах, кысыл кумах кырыстаах, хара буор хаппахтаах, күүх уот үрүүттээх аан дојду итчитигэр, хара түүлээһи ајаатчыга, баран баран масын ситтэрбэт Маңхалын Тојоңо, кälän кälän муңурун булларбыт Куяр Хотунца, сätтä цäс сäргä курдук, таңнары кädäjän кiирбитä булуо дiäммит холујабыт. Ахсыс silicä öрö матарыјан тахсан хаардаах от сађа öрö үллän оргуia сытар үрүң ilгәнän, үүт күөл буолла [Пекарский, 1909. С. 115 (олонхо «Ёлбёт Бэргэн»)]

Там восьмиветвистое божественное дерево дуб; эти восемь его разветвлений, в виде целого леса из красно-белых ветвей, украшают, должно быть (т. е. так предполагают), кумысный пир Белого Небожителя Господа; а девятое его разветвление как раз вот сюда, словно хвостовое перо журавля, извиваясь, спустилось с вышнего неба; на вершине его с назначением от Создателя Господа орел клекочет. Это дерево сочтется и лучшими сливками, и желтым маслом. Что касается семи корней его, то к духу вселенной, что с семью скрепами, с океаном в основании, с ровнями из лежащих гор, со столбами из стоячих гор, с потолком из красного песка, с крышей из черной земли, с кровлей из зеленой травы — к рогатого скота создателю, Идя-идя-голови-его-не-достигнешь Мангхалын Тойону, и Идя-идя-конца-ее-не-найдешь Куяр Хотун, семидержавному началу растительности, к ним, думаем мы, извиваясь, низошли эти корни, подобные семи красной меди столбам коновязи. А восьмой его корень, дугой выйдя наверх, лежит, кипит белою божественною жидкостью, что стог сена, покрытый снегом, вздымается, и стало молочное озеро⁹, и потекла речка.

⁹ Благоприятная символика молочной пищи очевидна. Она является «земным аналогом» божественной влаги илгэ; молоко семантически противопоставлено крови, если на летнем празднике ысыах в честь верхних божеств приносится в жертву только молоко, кумыс, масло, то его зимний аналог,

Традиционная эпитетика мирового дерева часто включает в себя числовые характеристики (например, наиболее распространенный эпитет дерева *Аал Луук Мас* — *агыс салалаах*, т. е. восьмиветвистое). Приведенный фрагмент оперирует числительными восемь (*агыс*), девять (*тогус*), семь (*сэттэ*). Многочисленные исследования архаической нумерологической символики указывают на особую отмеченность этих числительных, связанную с их сакральным, «космизирующим» значением¹⁰. Мы не будем подробно останавливаться на символике чисел, однако отметим, что наблюдение Л. Л. Габышевой («числительные *түөрт* и *агыс*, „четыре“ и „восемь“, связаны с горизонтальным членением пространства, *юс* и *тогус*, „три“ и „девять“ — с вертикальной моделью мира» [Габышева, 1988. С. 78]) находит свое подтверждение. Так, в «спустившейся с высшего неба» *девятой* ветви дерева используется образность летнего праздника *ысыах*: ветви дерева, обратившись березками *чэчир*, украшают кумысный пир Белого Небожителя Господа. Здесь обращенность к вертикальной модели мира демонстрируется соотношением *девятой* ветви с атрибутом праздника *ысыах*, так как *чэчир*, т. е. воткнутые в землю молодые березки или деревянная конструкция, украшенная березками, символизирует священную вертикаль [Романова, 1994 С. 39—41]. *Восьмой корень*, «дугой выйдя наверх» (т. е. в Средний мир), стал началом «молочных рек»; при том, что здесь нет прямой ассоциации с горизонтальной моделью мира, апелляция именно к горизонтальному пространственному измерению, как нам кажется, очевидна.

некогда отмечавшийся глубокой осенью праздник в честь нижних духов, сопровождается кровавыми жертвами.

¹⁰ См., например, объемную статью В. Н. Топорова, написанную на материале разных культур: [Топоров, 1980. С. 3—58].

Как любая священная вертикаль, *Аал Луук Мас* является воплощенной концепцией мира: каждая из частей дерева сопоставлена с определенной зоной мифологического космоса. Верхняя его часть (ветви) сопряжена с миром небожителей, на это указывает как традиционная символика «чистых небесных птиц» журавля и орла, так и прямое указание на верховное божество Юрюнг Айбы Тойон (в переводе С. В. Ястремского — Белый Небожитель Господ). Нижняя часть дерева (корни) сопровождается атрибутикой «подземной» пространственной сферы; например, согласно приведенному описанию, корни священного дерева «доросли» до подателей рогатого скота (*гора* тююлээги айаатчыга, «подателю черношерстных», т. е. коров¹¹), ассоциирующегося с нижней, «земной» средой.

Образ проросшего сквозь три мира дерева с изогнутыми к середине ветвями и корнями указывает и на дополнительную семантику мирового древа как некоей пространственной скрепы, соединяющей три эпических мира и обеспечивающей устойчивость эпического космоса.

Таким образом, отводя описанию мирового древа главное место в экспозиционном комплексе описаний, повествование, используя числовые пространственные характеристики, символику птиц, разрабатывая образ вертикали, вводит общую пространственную картину, которая последовательно уточняется и детализируется в ходе всего повествования.

¹¹ Поэтические названия и эпитеты конного и рогатого скота строятся на противопоставлении черного и белого цветов: юрюнг сююрюк, юрюнг тююлээх — 'белые бегунцы', 'белошерстные'; хара сююрюк, хара тююлээх — 'черные бегунцы', 'черношерстные'.

Здесь хотелось бы отметить, что мировое древо как модель мира (пространственный инвариант), как космический центр, как фактор, обеспечивающий устойчивость и стабильность эпического мира, становится и своеобразным описательным инвариантом, структура которого имеет тенденцию воспроизводиться практически в каждом из экспозиционных мотивов. Наиболее наглядно это можно продемонстрировать, обратясь к другим экспозиционным описаниям.

1.2. РОДНАЯ ЗЕМЛЯ

Родная земля героя (*аан ийэ дойду*, изначальная мать-земля) описывается как идеальная, прекрасная страна:

...Охто баранар мастаах,
Уолан баранар уулаах,
Күннэтэ күөрэйэр
Күндү манган күннээх,
Сарсынната сардангарар
Саһарҕалаах ыдаах
Орто торуой ыырай дойдуга...

...В средней второй райской стране,
где деревья, сваливаясь, не редуют,
где вода, испаряясь, не убывает,
где ежедневно восходит
почитаемое белое солнце,
где еженощно сияет
светлая луна.

[Строптивный Кулун Куллустуур... С. 19—296]

Следует отметить, что описание *аан ийэ дойду* часто представляет собой комплекс мотивов-описаний более мелких локусов, которые как бы детализируют описание

«родной земли» героя. Причем этот комплекс представляет собой не механическую комбинацию описаний ряда локусов, а сложное макроописание.

Если попытаться представить структуру *аан ийэ дойду* так, как это имеет место в экспозиции олонхо, то ее можно изобразить следующим образом: на середине расположен «великий почтенный *алаас*, „почтенный *алаас*-бабушка“, на середине *алааса* расположено мировое дерево *Аал Луук Мас*, на середине *алааса* же находится и жилище со всеми хозяйственными постройками, на середине подворья стоит коновязь-*сэргэ*; по краям *аан ийэ дойду* окаймляют *лес* и *горы*, а на периферии страны героя находится *море*. Обратим внимание на то, что каждый более или менее значимый локус (за исключением решительной периферии, которую представляют такие локусы, как *лес*, *горы*, *море*), может занять место пространственного центра.

Итак, одним из установленных центров «родной земли» героя выступает *алаас*. Согласно определению, зафиксированному в «Словаре якутского языка» Э. К. Пекарского, это «елань, луговое или полевое пространство, окруженное лесистою горою, (подгорная) долина, дол, чистая поляна среди леса, поле или луг, окруженные лесом» [Пекарский, 1907. С. 67 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)]. В олонхо *алаас* обычно описывается как находящаяся на «самой середине» (на «выгибающейся холке», «вращающейся середине») *аан ийэ дойду* — круглая поляна, обрамленная лесом и горами, на дальнем краю которой, согласно некоторым текстам, находится море:

Аан ийэ дойдум
Улай киинигэр
Аан дойду кэдэйэр сиһэ,

Дьогдойор саала буоллун диэннэр,
Уордаах мохсоҕолум отут хонон
Уоруйан-туоруйан
Унуоргу дьоргул хара тыатын
Кыайан тутгубатах
Урсун дуолах улуу тумарык
Алаас олоҕорбут эбит.

На этой славной
изначальной матери-земле,
на самой середине ее,
чтобы изначальной страны
прогибающейся спиной,
возвышающейся холкой, мол,
стал, такой, что грозный сокол мой,
летя изо всех сил, тридцать дней
окраинного высокого темного места
достичь не сможет, великий *алаас*
расположили на ней, оказывается.

[Могучий Эр Соготох. С. 82—83]

<...> Хаамыылаах аты
Харытынан хатыллар
Хампа ньарсын оттоох эбит <...>

<...> коню с быстрой поступью
голени опутывающая
шелковисто-мягкая трава есть
у нее, оказывается. <...>

[Кыыс Дэбилийэ. С. 78—79]

Олонхо известен также образ крутящегося *алааса*,
появление которого, на наш взгляд, связано с точкой
зрения сказителя: *алаас* выступает пространственным
центром, с которого сказитель как бы «оглядывает» (вы-
певает) окрестности:

Бу алаас эбэ хотуммун эргийэ киинигэр,
Кэдэйэр саалыгар киирэн эрэ тураммын,

Тиэрбэс харахпынан
Көрөн дьизэргэлдьиттэхпинэ,
Тэргэн кулгаахпынан
Истэн сэргэлдьиттэхпинэ, <...>

На этот почтенный *алаас*
на его вращающуюся середину,
на его выгибающуюся холку встав,
своими глазами-кольцами
быстро вокруг посмотрев,
настороженными ушами
чутко вслушавшись... <...> я увидел...
[Могучий Эр Соготох. С. 83—85]

Помимо того что описание «родной земли героя» ведется преимущественно с точки зрения сказителя, повествование часто включает в себя так называемые «формулы достоверности», которые как бы утверждают медиальную функцию сказителя: «быстро вокруг посмотрев <...>», «<...> окрестности осмотрев, я увидел» (Эргитэ кёрён кээспитим), а употребление формулы *соннук эбит*, или *эбит*, т. е. 'так это было', 'ведь так', 'оказывается' является своеобразным подтверждением достоверности описываемого. Например, точка зрения сказителя присутствовала и в приведенном несколько выше описании мирового древа: «так предполагают», «думаем мы». Часто используемая в описаниях формула «если задаться вопросом... <...> то оказывается, что...» имеет, по-видимому, церемониальное происхождение. Например, такую же вопросно-ответную форму имеют в олонхо приветствия и речи героев: «если спросите..., отвечу», «если спросишь зачем, то...

Этот сказительский прием подчеркивает, как нам кажется, не только утверждение точки зрения сказителя, но и установление *алааса* в качестве пространственного

центра. И «оглядывание» сказителем «краев» *алааса* и его описание представляет собой перечисление сторон света, воспроизводящее направление движения солнца на небесном своде:

Оол илин өттүнэн
Өнгөс кынан көрдөххө,
Талааннаах кыталык кыстаабыт
Кылбаарытта кытыла диэн
Кытыллаах буолбут.
Бу илин өттүнэн
Өнгөс кынан көрдөххө, үс үнкүү көмүс
Дьүөдьэй булгунньахтаах эбит
Дойдугун-сирин собуруу энээрин
Туруорута көрөн таһаардахха
Соноҕос атыыр сылгы
Дьохсооттоһо турарын курдук
Суорба таас хайалардаах эбит.
Ол арҕа өттүнэн
Батыһыннара көрөн түһэрдэххэ
Алтан тэриэккэни кэккэлэтэ
уурбут курдук
Алаан-дьалаан алаастар
Аҕаарыттан-кэнэриттэн түспүттэр.

Если, оглянувшись, посмотреть
на **восток** от моря,
увидим высокий берег,
именуемый сверкающим
кылбаарытта-берегом,
где зимуют счастливые белые журавли.
Если, еще раз оглянувшись, посмотреть
дальше на восток от него —
стоят, взметнувшись ввысь,
три ликующих серебряных холма.
Если посмотреть снизу ввысь,
на **южную** сторону этой земли-страны,
стоят громады каменных утесов,
напоминающих жеребцов-четырёхлеток,

вставших на дыбы во время схватки.
Если сверху вниз посмотреть
на западную ее сторону —
безмерно широкие елани
раскинулись, протянулись вдаль,
словно медных тарелок ряды.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 12, 289, 290]

В приведенном фрагменте описание *алааса* строится как движение посолонь: оно начинается с обращения сказителя к восточной стороне, затем к южной и заканчивается переходом к западной стороне; при этом та часть небесного свода, которая в горизонтальной проекции должна отмечать сегмент *запад* — *север*, т. е. время, когда солнце находится под видимым горизонтом (темное время суток), в данном описании отсутствует, что еще более сближает «оглядывание» краев *алааса* и движение солнца по небесному своду. Соответственно, «крутящийся *алаас*» (и крутящееся жилище, или *аан ийэ дойду*) вращается по ходу солнца. Однако ниже мы увидим, что повествование не всегда отмечает «правильное» направление, но обязательно акцентирует вращение, например, жилища персонажа *абаасы* в противоположном ходу солнца направлении, маркируя это направление как «неправильное» и «ненормальное», что соответственным образом характеризует и его обитателей.

Продолжая тему описания *алааса*, отметим, что, включаясь в структуру *аан ийэ дойду* (изначальной матери-земли), *алаас* выступает в роли его пространственного центра, а его описание часто «перетекает» в описание *аан ийэ дойду*. Это приводит к тому, что *алаас* оказывается своеобразной точкой отсчета при описании *аан ийэ дойду*, а описание *аан ийэ дойду* фактически оказывается описанием *алааса*.

Включение *алааса* в более крупный локус в качестве его центра сопровождается обязательным указанием на периферию, формирующую этот центр. В подобном описании оглядывание «краев» *алааса*, т. е. вычленение его из другого локуса и одновременное установление границ, происходит посредством последовательного введения четырех направлений, моделирующих и структурирующих пространство:

Соһуруу діәкі көрдөххө — тоһус атыыр сылгы цоң соттосо туралларын курдук тоһус хоңороі дуопсун тумуллаах әбіт; іліт діәкі әргітә көрдөххө — кііс кыыл кәтәһін түүтүн кәдәрітчі туппут курдук кәңкіл хара тыаллаах әбіт; хотугу өттүн діәкі әргітә көрөн турдахха — аһыс хара маһас атыыр оһус харсан лачыгыраса туралларын курдук аһыс тараах суорба таас хәјалаах әбіт; арһа діәкі өттүн одуулаан турдахпына — аһыс үөстәәх Араат бәјәһаллаах әбіт... [Пекарский, 1907. С. 2 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Если посмотреть в сторону юга — имеет он девять высоких голых мысов, подобных девяти жеребцам, ставших друг против друга и приготовившихся к драке; если повернуться и посмотреть на восточную сторону — имеет рослый темный лес, подобный вздыбившемуся загривку соболя; если посмотреть в сторону севера — имеет восемь огромных каменных утесов, подобных восьми бодающимся быкам-производителям; если уставиться прямо на западную сторону — имеет восьмипроточное Араат-море...

Вычленение границ *алааса* и *аан ийэ дойду* фактически становится описанием границ, которое не только моделирует целостную картину пространства, но и содержит семантическую характеристику четырех сторон света, соотнесенных с соответствующими животными символами.

Так, рассмотренный выше фрагмент построен на семантических оппозициях *севера* и *юга*, *запада* и *востока*. Снабжение пространственной лексики (*согуруу* — юг, *илин* — восток, *хоту* — север, *аргаа* — запад) дополнительными смысловозначительными средствами (жеребец / бык, лес / Араат-море) указывает на особенности закрепленного в культуре семантического и символического содержания той или иной стороны света. Здесь противопоставление *севера* и *юга* коррелирует с оппозицией быка и жеребца, т. е. *конного* и *рогатого* скота. Поскольку у якутов лошадь как чистое животное связывается с небом и противопоставлена быку (корове), ассоциирующейся с землей [Габышева, 1984. С. 27—30], оппозиция *севера* и *юга* функционирует и как противопоставление *низа* и *верха*. Дополнительным аргументом в пользу этого выступает и полисемия пространственно-временной лексики: в якутском языке слово *хотуу* означает не только *север*, но и *низ*, *полночь*, в то время как *согуруу* имеет значение как *юг*, так и *верх*, *верховье*, *полдень* [Габышева, 1994. С. 4]. В олонхо оппозиция *низа* и *верха* реализуется прежде всего как противопоставление Верхнего и Нижнего миров, т. е. антагонизм мира *айыы* и мира *абаасы*, что понимается и как противоположение *благоприятного* / *неблагоприятного* направлений.

Противопоставление *востока* и *запада* описывается при помощи другого пространственного кода, который можно назвать «топографическим». Здесь, говоря о символике страны света, мы имеем дело с противопоставлением *лес* / *море*, в котором *лес* соотносится с *востоком*, а *море* — с *западом*. Противопоставление *востока* и *запада*, учитывая традиционную для тюркоязычных народов Сибири солярную ориентацию, при которой сакральным признается восточное направление, следует

понимать как оппозицию *благополучного восточного направления* и *неблагополучного западного*. Следовательно, *лес*, который соотносится с *востоком* и противопоставлен *морю*, находящемуся на *западе*, понимается как благоприятное направление. При этом если оппозиция *юга* и *востока* понимается как вариант противопоставления *верха* и *низа*, т. е. соответствует вертикальному варианту пространства, то оппозиция *востока* и *запада*, учитывая традиционную восточную ориентацию, интерпретируется как противопоставление *передней* и *задней* части, что соответствует горизонтальному измерению пространства.

Таким образом, описание *алааса* создает вполне исчерпывающий пространственный образ, в котором учитываются почти все возможные измерения. Это приводит к тому, что функционально *алаас* становится такой же моделью мира, как и мировое древо *Аал Луук Мас*. Соответственно *алаас* выступает в качестве пространственного центра и одновременно становится цельной моделью пространства. При этом наделение *алааса* почтительными и исключительно положительными эпитетами и качествами (необъятное место, средоточие — «макушка» изначальной матери-земли (*аан ийэ дойду*), богатое покосное угодье и пышное пастбище) не только характеризует *алаас* как безусловно благоприятное место, но и подтверждает его репутацию пространственного центра и средоточия *аан ийэ дойду*. Все это свидетельствует, на наш взгляд, о том, что для *алааса*, стремящегося занять место пространственного центра, описание мирового древа становится своеобразным инвариантом.

Аналогичным образом обстоит дело и с жилищем как еще одной пространственной моделью космоса. Упо-

добленье жилища космосу происходит, как и в описании *алааса*, посредством последовательного введения четырех сторон света. Примером этому может служить, как замечает Л. Л. Габышева, традиционная формула, описывающая размер и внутреннюю планировку жилища:

Хангас диэки турар киһи
Хараначчы саҕа буолан кэстөр,
Унуо диэки турар киһи
Улар саҕа буолан кэстөр,
Кэтэбэрин диэки турар киһи
Кэбэ саҕа буолан кэстөр,
Суол айабын диэки турар киһи
Суор саҕа буолан кэстөр,
Манньык кэнкэбэлээх
Киэн маҕан уорукка
Үөскээбит киһи эбит.
Человек этот вырос, оказывается,

в таком просторном, обширном
и светлом жилище,
что мужчина, стоящий
на левой его стороне,
кажется величиною с ласточку,
мужчина, стоящий на правой стороне,
кажется ростом с глухаря,
мужчина, стоящий в глубине юрты,
кажется с кукушку,
мужчина, стоящий у дверей
кажется с ворона.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 15—292]

Приведенный фрагмент имеет следующую «расшифровку», произведенную Л. Л. Габышевой:

«левая сторона» (*хангас*, т. е. 'левый, северный' [Пекарский, 1959. Стлб. 3311]) жилища — северная, она соотнесена с ласточкой, образ которой в якутской традиции имеет хтонические коннотации;

«правая сторона» — южная (*уига*, т. е. 'правый, десной, южный' [Там же. Стлб. 3020]); ее орнитоморфный символ — глухарь, благородная таежная птица, добыча которой считалась знаком расположения «лесного хозяина» Баай Байаная;

«глубина юрты» — западная сторона (*кэтэгэриин*, букв.: 'затылочная', т. е. «сторона, противоположная входу» [Там же. Стлб. 1065]), на которой размещена кукушка, известный «шаманский» атрибут; если кукушка начинала куковать недалеко от жилища, это считалось крайне неблагоприятным знаком;

«место у дверей» — восточная сторона (*суол айага*, букв.: 'пасть дороги'), собственно вход; не случайно символом его избран здесь ворон, чьи качества медиатора характеризуют вход в жилище как границу между миром *своего* и *чужого*.

В приведенном фрагменте в первую очередь акцентирован огромный — «космический» — размер жилища: человек, стоящий в глубине или у любой другой стороны юрты, кажется размером с птицу. Здесь жилище представлено как микрокосм макрокосма. Кроме того, в семантической структуре пространства жилища оказывается актуальной и оппозиция *благоприятный / неблагоприятный*, где первый член противопоставления связан с восточным и южным направлением, а второй — с западным и северным.

Добавим, что в описании размеров и планировки жилища имеет особое значение образ тяжелых *дверей*, крепкого *запора* и *порога*, который в одном из текстов сравнивается с лежащим быком, воплощающим неподвижность и связанную с ней безопасность: дверь / запор / порог, т. е. *граница* не только отделяет освоенное человеком пространство от неосвоенного, но и имеет, что не менее важно, функцию защиты:

Сэтгэ толуу толосон бухатыыр
Сэтинньи ый туолар киэһэтиттэн
Сэтгэ эргэтэ буолуоҕар диэри
Сэгэлдьиппэт нэлим
Көмүс халҕаннаах эбит;
Тоҕус толуу толосон бухатыыр
Тохсунньу ый туолар киэһэтиттэн
Тоҕус эргэтэ буолуоҕар диэри
Уларыппат дыип-хаан олуурдаах эбит.
Мань тэлэ баттаатахха
Тоҕустаах дуолан хара атыыр оҕус
Бурут оту сиэн баран
Үллэ сытыйа сытарын курдук
Модун мас модьоболоох эбит.

Оказывается, дверь из цельного серебра.
Ее не приоткрыть
с вечера полнолуния до седьмого дня
второй половины седьмого месяца ¹²
и семи отменно сильным богатырям;
у двери дома, оказывается,
такой тяжелый засов,
что его не сдвинуть
с вечера полнолуния до девятого дня
второй половины девятого месяца ¹³
и девяти могучим богатырям;

¹² Имеется в виду седьмой месяц лунного календаря, который приходится на октябрь-ноябрь; это время, называемое сир тонгор кэмэ (букв.: 'время замерзания земли'), самое темное время года, когда, по общему мнению, особо активизируются абаасы. Именно на этот месяц и приходился праздник почитания нижних духов с принесением кровавых жертв, симметричный празднику в честь чистых небесных божеств, отмечаемому во второй половине июня. Структурный и семантический анализ абаасы-ысыах см.: [Романова, 1994. С. 136, 137].

¹³ Т. е. январь-февраль лунного календаря, «бесовский сезон» — шиликуны «бедокурят».

если настезь эту дверь распахнуть,
увидишь из толстого дерева порог,
похожий на девятиглавого громадного
черного быка-производителя,
что лежит, распухнув, подохший,
оттого что наелся ядовитой вех-травы.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 14, 291]

В другом олонхо идея защищенности передается
следующей формулой:

<...> Алларааттан алдьярхай бөбө
Алдьатан тахсыба диэн
Алта хос чиргэл мас муосталаах эбит;
Үөһэтгэн үлүгэр бөбө
Үргүйэн түһүө диэн
Үс хос үрүн көмүс
Үрүттээх эбит;
Кэлэр-бара көй салгын
Көнүтэ сынньан барыба диэн
Түөрт хос көндөй көмүс
Холлобостоох эбит.

<...> Из твердого дерева сделан
шестирядный пол —
чтобы не вылезла из Нижнего мира
разрушительная сила;
из серебра сделан
трехрядный потолок
чтобы не спустились из Верхнего мира
многочисленные напасти;
четырёхрядные стены
из дутого серебра —
чтобы не разметало их ветрами,
дующими с разных сторон.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 14, 291]

Обращает на себя внимание тот факт, что в данном
фрагменте само описание жилища, т. е. «твердого дере-

вянного пола», «серебряного потолка» и «четырёхрядных стен», дается посредством перечисления грозящих извне опасностей — «разрушительной силы из Нижнего мира», «многочисленных напастей из Верхнего мира», «дующего с разных сторон ветра».

Добавим, что эта стилистическая фигура, которую мы условно назвали формулой «перечисление опасностей» (являющаяся, на наш взгляд, своеобразной реализацией «операционности» мифологического мышления), употребляется не только в описании жилища. Например, она же часто используется в описании внешности и силы героя:

Үөһээ бөбөттөн
Үргүер ургуйдэбинэ,
Уус бэргэнэтинэн бүөлүү анньа,
Аллараа бөбөттөн
Дэбилгэн дэбилийдэбинэ
Таллан таас уллунабынан
Саба үктүө.
Отто дайдыттан
Ородоһун тийһик кэллэбинэ,
Кэтит саннынан бүөлүө...

От верхних силачей
прохватит сквозняком —
рысьей шапкой своей заткнет,
от нижних силачей извергнется
этакая нечисть-мразь
своими громадными
камень-подошвами
разом прихлопнет, со Среднего мира
нагрянет повторный приступ роковой
широким плечом заслонит...¹⁴

¹⁴ Будуруйбэт Мюльдью Беге. Неспотыкающийся Мюльдью Сильный / Записано от Говорова Д. М. Якутск, 1938. Цитируется по: [Габышева, 1991. С. 63].

Как замечает Л. Л. Габышева, детально проанализировавшая приведенный фрагмент, представленный в тексте параллелизм космоса, одежды и частей тела является примером функционирования в поэтической системе олонхо антропокосмической метафоры: согласно логике этой метафорической перекодировки определенные зоны эпического космоса соотносятся с определенными частями человеческого тела, которые, как это имеет место в данном случае, репрезентированы названиями предметов одежды и полисемией слов, обозначающих не только одежду, не только часть человеческого тела, но и определенную область эпического пространства [Габышева, 1991. С. 62—65].

Между тем использование в обоих текстах формулы «перечисление опасностей» указывает на некоторое общее семантическое основание описаний, которое обеспечивает символическое уподобление предмета описания (жилища или внешности богатыря) модели мира: здесь описание *внешности богатыря* использует антропокосмическую метафору и «преломляет характерную для тюрков ориентацию в пространстве по человеческому телу» [Габышева, 1991. С. 63], а описание *жилища* изображает жилище, уподобленное космосу.

Более того, изоморфизм жилища и мироздания приводит еще и к тому, что описание постройки жилища нередко использует формулы, которыми вводится идея первотворения, а зарождение космоса, в свою очередь, может описываться как постройка дома. По наблюдениям И. В. Пухова, в некоторых олонхо повествуется о том, что земля и небо «делались» так же, как якут строит юрту — с подпорками, дверями, засовами [Пухов, 1962. С. 32]. Важно отметить, что желаемые качества жилища и мироздания тоже идентичны: среди них доминирует

идея устойчивости и неподвижности. Например, если двери жилища невозможно открыть в течение нескольких лет, стены не поддаются никаким ветрам и т. д., то основная характеристика Среднего мира — «толкнешь — не дрогнет, надавишь — не прогнется». Идея неподвижности в описании жилища подчеркивается обязательно:

На счастливом, благополучном буроватой глины бугре есть, говорят, юрта, в тридцать комнат, с сорока стеклянными окнами. Она подперта восьмьюдесятью листовенными подпорами — не пошатнулась бы, мол! Она девяносто листовенниц плахами скреплена — не колыхнулась бы, мол! [Ястремский, 1929. С. 14 (олонхо «Эр Соготох»)].

Те же «подпоры» и «плахи», т. е. части жилища, которые обеспечивают его устойчивость, фигурируют и в описании мироздания — матица, поддерживающая «потолок», «обруч», удерживающий стены:

Кистэлэнэ биллибэт
Кинкиниир киэн халлааммын
Үллэн-тохтон түһүө диэннэр,
Ый тойонунан ытаһалааннар,
Көллөн-тохтон түһүө диэннэр,
Күн тойонунан көлөһөлөөннөр.

Чтобы с непостижимою тайной
широкое гулкое небо, расшатавшись,
не рухнуло, мол, созвездием Плеяд,
как матицей, подперли его,
чтобы, треснув, не обрушилось, мол,
почитаемым солнцем, как обручем
охватили его.

[Могучий Эр Соготох. С. 80—81]

И наконец в качестве центра жилища отмечается более мелкий, детализирующий описание жилища, локус — очаг:

В девять саженой широкая дымовая труба была, скакали искры, взвивался дым, горячая струя била вверх, жар не остывал, говорят. Жар от раскаленного угля печи, проникший в непоколебимую преисподнюю до проторенного громадного прохода, оборотившись серовато-рябеньким быком, стал там, загораживая проход. Здесь главного из грязнолицых, господина закоптелых лицом, отца мутнолицых, грубых восьми колен-родов атамана, Арсан Туолая демонского быка, с такими развилистыми рогами, что ни в какую страну не войдет, с таким крутым позвоночным столбом, что ни в какую землю не войдет... <...> гибельной гибели тяжеловесного черного, белоголового быка племенного, когда намеревается выйти — «стану, мол, я началом гибели среднему миру» — этот серовато-рябенький бык, наставив на него рога, не пропускает. А вверх вздымающаяся горячая струя пламени печи, донесшись до близкого к земле светлого неба и оборотившись темно-гнедым жеребцом, стоит, говорят, там поперек железного лоснящегося прохода, подобного зарубкам нёба ретивого коня. И ворчуна, Грозного Владыки старика, — что люди у него спотыкающиеся, а скот норовистый, — гибельной гибели ржаво-рыжий жеребец, с мятущейся гривой, с бурным хвостом, быстро спускаясь, топая ногами, по тому железному полированному проходу — «стану, мол, я началом гибели среднему миру» — увидев того темно-гнедого жеребца, остановился [Ястремский, 1929. С. 57, 58 (олонхо «Вороным конем владеющий, в оборотничестве искусившийся Кулун Куллустуур»)].

Данный текст характеризуется очевидной соотнесенностью очага — центра жилища — и входа в иной мир: дым и жар очага соединяют миры, не случайно они простираются до прохода в Верхний и Нижний миры.

Вообще очаг в олонхо понимается как «несанкционированный» вход в жилище, которым пользуются представители иного, нечеловеческого мира:

Ол утуйа сыта эрэн,
Уутун быһынан иһиттэбинэ,
Абыс таталбалаах аан холорук
Таннары сатыылаата быһылаах,
Ураһалара охто сыста,
Баһаналара байаттан ылла <...>
Өлөр Өксөкү кыыла кэлэн,
Ураатын өнөйөн олорор эбит <...>

Вот когда так спал,
услышал сквозь сон,
будто восьмикратным
громом сопутствуемый
такой буйный вихрь сверху низринулся,
что их ураса ¹⁵ чуть не рухнула,
столбы зашатались <...>
Ексеку, смерти-гибели птица, прилетев,
в дымоход заглядывая,
сидит, оказывается...

[Могучий Эр Соготох. С. 104—107]

Характерно, что богатырь *айыы*, оказавшись в Нижнем мире, пребывая, с точки зрения обитателей последнего, в статусе *чужого*, также пользуется именно этим входом; попадая в Нижний мир, он проникает в жилище, впрыгнув или ввалившись в дымоход:

Бу үөлэс үүтүнэн түһэн ииһэр эбит.
Түһэн ииһэн-иһэн баран,
Үөлэс үүтүнэн кэлэн
Турбутунан ньимис гынан хаалла.

Оказывается, падает наш человек
прямо в этот дымоход.
Так, стоя, падал он долго
и юркнул в дымоход.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 84—356]

¹⁵ У р а с а — летнее берестяное жилище, имеющее вид конуса.

Именно семантика очага как входа в жилище определяет содержание угрозы — одной из распространенных в олонхо формул, — которую произносит умирающий от руки героя богатырь *абаасы*:

Миигин өлөттөрөнгүн
Өрөгөйүн үрдүүрэ биллибэт,
Кыыс оѳон
Кыптыыйынан оонньуурун саѳана,
Уол оѳон
Оноѳоһунан оонньуурун саѳана,
Холумтанын аннынан
Хара хамсык буолан,
Көбүөхтүммүн эрэ...

Убив меня,
счастье свое возвысишь ли —
неизвестно.
Когда твоей дочери
ножницами играть время настанет,
когда твоему сыну
стрелами забавляться время придет ¹⁶ —
из-под очага твоего,
черным сквозняком обернувшись,
я вынырну...

[Могучий Эр Соготох. С. 182—183]

Обращает на себя внимание и тот факт, что дым и жар очага в приведенном фрагменте представлены как вариант образа священной вертикали: как и корни и крона дерева, дым и жар очага как бы скрепляют миры, только в описании мирового древа *Аал Луук Мас* его ветви и корни, «убоявшись» грозных небожителей и

¹⁶ Т. е. когда дочь и сын вырастут и достигнут брачного возраста. Здесь «жизнепорождающая» семантика очага уточняет слова *абаасы* как проклятие: «да прервется твой род, да потухнет твой очаг».

обитателей Нижнего мира, изгибаются к середине, а дым, оборотившись жеребцом в Верхнем мире и быком в Нижнем мире, охраняет проходы в Средний мир.

В целом жилище, как и «изогнутое» мировое древо, наравне с идеей медиации содержит идею разграниченности пространственных миров. Стены, пол и потолок, а также очаг понимаются как граница, которая призвана не только разделять разные пространственные зоны, но и защищать *свое* пространство, при этом особого внимания требует очаг — наиболее уязвимый участок границы между мирами.

Таким образом, приведенные мотивы-описания *мирового древа Аал Луук Мас* и *жилища богатыря* действительно обладают некоторыми сходными качествами: оба они моделируют картину мифологического космоса. Описание мирового древа рисует вертикальную трехчастную модель мира — ветви, ствол, корни соотносимы с тремя мирами. Описание жилища включает формулы, вводящие тему первотворения, а описание постройки жилища содержит, в свою очередь, «космологические» реминисценции.

Кроме того, выделение кроны и корней, связанных, соответственно, с Верхним и Нижним мирами, является способом структурирования пространства — не случайно образ проросшего сквозь три мира дерева имеет черты некой пространственной «скрепы», соединяющего три мира стержня.

В образе пространственной скрепы доминирует идея устойчивости и стабильности, в то время как модель пространства, рисуемая описанием жилища, лишена космической стабильности: это граница, которая может быть нарушена. Отсюда при изображении жилища и возникает постоянное сопряжение формул, пе-

речисляющих опасности и подчеркивающих его устойчивость и защищенность: стены так крепки, что его не может разметать вихрь со Среднего мира, потолок так крепок, что ему не угрожает сквозняк с Верхнего мира, полу не страшен сквозняк с Нижнего мира. В результате мотив-описание жилища создает порождающую конфликт ситуацию: здесь мотив-описание перерастает в мотив-ситуацию — один из основных сюжетобразующих мотивов.

К описанию жилища примыкает описание *подворья* богатыря, основными деталями которого становятся двор со всеми хозяйственными постройками, ограда и коновязь:

Как дымка знойного дня, реют дымокуры. Как в свете месячной ночи, виднеются конские дворы. Лоснятся ясли. Заперты летние стойла. За дневной переход пешего сияют заплоты. За десять дней пути проступают очертания оград. Кругом дома тишь да гладь — соринке негде упасть! Двор — град катись по нему — крепко укатанный. В ряд выстроились двенадцать амбаров. И стоит священная коновязь о девяти привязях, словно то почетные особы сошлись да, обнимая друг друга, громко беседуют [Ястремский, 1929. С. 57 (олонхо «Вороным конем владеющий, в оборотничестве искусившийся Кулун Куллустуур»)].

В этом описании акцентируются непомерно большие размеры *подворья*, многочисленность хозяйственных построек, конного и рогатого скота, а также чистота и «укатанность» двора: «обильного вихрями белого неба града не задержит — гладкий, чистый двор был. А посреди двора с девятью резными украшениями главная коновязь» [Ястремский, 1929. С. 15 (олонхо «Эр Соготох»)].

Коновязь (сэргэ) занимает особое положение в организации пространства подворья. Как и дерево *Аал Луук*

Мас, она является вариантом священной вертикали и маркирует сакральный центр. Традиционная эпическая характеристика пространственного положения коновязи — «на самой середине надворья»:

Тэлгэхэтин хабыллан турар
хаба ортотугар
Үс томторболоох тойон сэргэлээх;
Бастын сэргэтэ
Мохсобулунан моойноммут,
Өксөкүнэн өрүөллэммит
Хахайынан харыанчахаламмыт,
Бар кыылынан бастаммыт;
Ортоку сэргэтэ
суорунан сурааһыннаммыт
Кэлин сэргэтэ кэбэнэн
кэрдиистэммит эбит.

На самой середине надворья стоят
три главных столба-коновязи
с выпуклой резьбой-украшением;
передний столб кончается ястребом,
увенчан орлом ёксёкю,
окрашен львиной кровью,
на макушке имеет бар-зверя,
на среднем столбе ворон нарисован,
на заднем столбе
кукушка изображена.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 13, 291]

У якутов существовало большое количество разнообразных по строению и обрядовой функции коновязей, различающихся как числом столбов, так и их конструктивным решением и орнаментировкой. Обычно коновязь числом в три, шесть или девять столбов ставилась перед домом с восточной стороны. Установкой коновязи сопровождалось каждое значимое событие: особые коновязи возводили во время шаманских мистерий, во

время жертвоприношений в честь божества плодородия, во время войны и т. д. [Яковлев, 1988. С. 161—167].

Коновязь о трех столбах, ставшая объектом описания в приведенном выше фрагменте, имеет следующее строение: первый столб — *тойон сэргэ* (господин столб) — считался главным, к нему привязывали своего коня знатные гости; второй — *орто сэргэ* (средний столб) и третий — *кэлин сэргэ* (последний, задний столб). В приведенном фрагменте текста эта иерархическая структура, как и в описании размеров жилища, представлена символической украшающих столбы птичьих образов: *ястреб*, чистая небесная птица; двуглавый орел *ёксёкю*, одна из главных «шаманских птиц»; *бар-зверь* (по определению Э. К. Пекарского — «какая-то огромная сказочная птица»), украшающие первый, главный столб, соотносятся в традиции с миром верхних божеств; *кукушка* на последнем столбе несет семантику нижней, хтонической сферы, а *ворон*, изображенный на втором столбе, олицетворяет среднюю нейтральную зону.

Таким образом, и коновязь, и мировое древо *Аал Луук Мас* реализуют единую вертикальную модель мира и занимают место пространственного центра, при этом описание коновязи обнаруживает использование сходного с описанием мирового дерева кода; об этом говорит, в частности, триадная структура коновязи и символическая соотнесенность ее трех столбов с тремя мифологическими мирами.

В связи с этим уместно вспомнить другое традиционное описание мирового дерева, крона и корни которого, пробившись сквозь Верхний и Нижний миры, превратились в коновязи:

Подземного мира сплетения семидесяти корней ее проросли в широкую, непоколебимую преисподнюю. Про-

росши, как раз посреди двора гибельных и ужасных восьми колен-родов отца, Арсан Туолая старика¹⁷ <...> дугою выйдя вверх, водрузились столбом для вешанья сливок у Господина и Госпожи гениев рогатого скота (коров).

А вышние восемьдесят кудрявых ее ветвей, пробившись через восьмислойное, стройное, светлое небо <...> выйдя наверх, водрузились они, говорят, у Подножье-его-Молочное-озеро-Сам-беломолочный-камень-собою-Белого-Творца-Господа¹⁸ и почтенной Государыни-матери пышною, ясною коновязью, говорят.

Эта контаминация образов мирового древа и коновязи становится дополнительным свидетельством в пользу того, что оба образа имеют единую семантическую подоплеку и играют роль священной вертикали, соединяющей миры. Можно сказать, что коновязь как пространственный элемент является вариантом сакральной вертикали, главным воплощением которой в олонхо выступает дерево *Аал Луук Мас*.

Подворье завершает описание «родной земли» героя.

1.3. ОКРАИНА

Уже в экспозиционном описании *алааса* эксплицированы основные черты концепции эпического пространства — центр, находящийся на «родной земле» героя, и периферия, которую составляют такие эпические локусы, как *лес, горы, море*. Наиболее подробного описания из этих трех эпических локусов удостоивается *лес*. Он является не самым удаленным от сакрального центра локусом, а значит, и не самым враждебным пространством:

¹⁷ Глава «нижних» племен абаасы Арсан Дуолай Буор Мангалай (Арсан Дуолай Земляное брюхо).

¹⁸ Верховное божество Юрюнг Айыы Тойон.

Бу алаас эбэ хотуммун <...> тураммын,
<...> Эргитэ көрөн кээспитим,
Элдэбэс көтөрүм
Түөһүн түүтүн
Кэккэлэччи туппут курдук
Эргис хара тыалар
Эргийэ үүнэн киирбитгэр эбит.

На этот почтенный *алаас* <...> встав
<...> окрестности оглядев, я увидел:
словно грудное оперение
глухариной самки
на ряды разделили —
густые черные леса
со всех сторон
околожили его, оказывается.

[Могучий Эр Соготох. С. 84—85]

В приведенном фрагменте упоминание о лесе включено в мотив «оглядывания» сказителем пределов *алааса*, который становится точкой отсчета при изображении *аан ийэ дойду* (родная земля героя). Последняя, как уже упоминалось, является более крупным локусом, а *алаас* в его контексте выполняет функцию пространственного центра, утверждение которого сопровождается указанием на периферию и последовательным введением четырех сторон света, что в целом моделирует и структурирует пространство эпического Среднего мира.

Однако само описание леса как пространственного элемента часто пронизано сложной системой метафоризации, которая остается практически безразличной к семантике локуса и его сюжетообразующим возможностям, а в повествовании приобретает самоценный характер. Если в описании жилища или дерева выделение четырех частей света или трех эпических миров маркирует создание модели мира, утверждение тождества макрокосма

и микрокосма, то в описании леса выделение четырех направлений играет некую орнаментальную роль, не имея, на наш взгляд, особой прагматики, но эксплицируя символический язык культуры.

В качестве примера можно привести следующий фрагмент из олонхо, опубликованного еще О. Н. Бётлингком, в котором соотношение вида деревьев, человеческого возраста и части света демонстрирует почти весь символический спектр, который присутствует в семантике части света:

Согуру діәкі көрө таһыстаһына, үрдүк төмтөрүн
үрдүгәр кыыс цахталлар кәрәтаңастарын кәтән сiәтiсән
сiбiгiннәсә туралларын курдук арыы хатыңнаах.

Если выйти, чтобы посмотреть на юг, то на высоком холме он имеет образующие островок березы, подобные женщинам, которые, надев прекрасные платья, шепчутся друг с другом рука в руке.

Оол аннарааһы өттүгәр кырцан барыйбахтаан әрәр
быттаасахтаар кысыңғы бәргәсälәрiн сәксәччi кәтән, уо-
стара араллан, «ә, буолар буоллун»дiән туралларын кур-
дук арбаһар биәс тылааах.

За этим он имеет лес из лохматых елей, при виде которых вспоминаешь женщину, которая, начав стариться, только слегка надев на спутанные волосы свою зимнюю шапку, думает, что ничего больше не подходит.

Арһа діәкі көрө таһыстаһына, әдөр уолан цон көргө
бараары кiәргәнәр таңастарын кәтән кәккälәсән туралла-
рын курдук кәрә тiит оiдоох.

Если выйти, чтобы посмотреть на запад, то он имеет хорошенькую рощу из лиственниц, молодых свежих парней, которые облачились в свои нарядные одежды, чтобы пойти на зрелище, и теперь стоят плечом к плечу.

Оол аннарааһы өттүгәр сыраннара субуруiбут,
тiистәрә бараммыт сiмәхсiн әмәхсiттәр iчiгәстәәбiт, маста-

рын сыысын нөкчөчү сүгән, äтәрбäстәрin быаларынан iännäрин тасынан icälläрин курдук сампархай үөт мастардаах [Böhtlitigk, 1851. S. 82—84].

За этим он имеет склонившиеся так, что чуть не падают, ивовые деревья — старые бабушки со слюнотечением и выпавшими зубами, которые надламываются, навьючивая себе на спину собранные щепки, и бьют себя по спине при ходьбе ремнями своих сапог [Бётлингк, 1989. С. 114].

Сравнение берез с девушками или молодыми женщинами, елей с пожилыми женщинами, лиственниц с молодыми парнями и знатными мужчинами, ивовых деревьев с древними старухами и (как в следующем примере) кустарника с тунгусскими детьми является довольно распространенным поэтическим приемом олонхо и часто используется в формулах, описывающих лес (например, в экспозиции олонхо). В другом олонхо трансформированная и несколько усеченная версия этой же темы имеет следующий вид:

Хампа-түүрбэ тагастарын танныбыт
Хатын дьахталлар,
Ханкыр-ханкыр кэпсэтэ-кэпсэтэ,
Хаамсан ханалдьыһан иһэллэрин курдук,
Хатын мастардаах эбит,
Тойот-түһүмэт дьон
Доржоон кэпсэтиини тобула
туралларын курдук
Тойон лонкур тииттэрдээх эбит,
Сэттэ уоннарын туолбут
Симэхсин Эмээхситтэр
Сиэлэн сэгэйэн иһэллэрин курдук,
Сиһии уот мастардаах эбит...

Подобные статным женщинам,
в шелка разодетым,
с ворчливым ропотом
важно шествующим,

березы есть у нее, оказывается:
подобные знатым людям,
остановившимся, чтобы дела обсудить,
величавые лиственницы
есть у нее, оказывается;
подобные семидесятилетним
дряхлым старушкам Симэхсин,
трусой семенящим-бегающим,
красные ивовые деревья
есть у нее, оказывается...

[Кыс Дэбийлээ. С. 78—79]

В этом примере сохранена система уподоблений, но опущено соотношение с частями света, как это имеет место в олонхо, опубликованном О. Н. Бётлингком.

В тексте Бётлингка система соотношения вида деревьев с человеком определенного возраста и пола и с определенной частью света обнаруживает в себе перекодировку собственно пространственного описания в картину социоантропологического содержания. Как отмечает Л. Л. Габышева, подробно проанализировавшая данную формулу, это пространственное описание «передает, по существу, половозрастную, отчасти социальную структуру общества, выдвигая на первый план оппозиции *молодой / старый, жизнь / смерть*» [Габышева, 1991. С. 72].

Как уже отмечалось, структура почти любого экспозиционного описания, строящегося по принципу выделения частей света, следует за «взглядом сказителя», который движется от востока через юг и запад к северу, т. е. по ходу солнца, что обусловлено традиционной восточной ориентацией якутов и восприятием востока и передней части как одной пространственной координаты. Анализируемое описание не только повторяет движение солнца по небосклону, но и становится (за счет

символического переосмысления мифологической семантики каждой части света и определяющего ее конкретного вида деревьев) метафорой человеческой жизни и социального устройства: «На восточной стороне растет „счета нет годам нетленное древо...“, олицетворяющее жизнь. По остальным сторонам света изображены деревья, символизирующие различные этапы жизни — рождение, рост, деградация, смерть. <...> Так, южная и западная части актуализируют оппозицию молодой-старый (рост-деградация). <...> Особо отмеченными из четырех частей света являются восток и север как два полюса: жизнь (жизненная сила и бессмертие) и смерть (небытие). <...> С северной стороной соотнесены удаганки как посредники между жизнью и смертью, а также старуха и дети как существа наиболее близко стоящие к границе бытия и небытия» [Габышева, 1991. С. 72, 77].

Отметим, что данное описание, помимо указания на периферийность расположения леса, не содержит практически никакой семантической информации о лесе как собственно эпическом локусе, которая могла бы реализоваться в сюжетном мотиве, что является достаточно редким явлением для пространственных описаний олонхо, которые обычно обладают тем или иным сюжетобразующим потенциалом, реализующимся в основной части повествования.

Горы как пространственный элемент также упоминаются в экспозиционной части олонхо — *горы*, как и *лес*, обрамляют пределы *аан ийэ дойду*.

Туруу чоҕой хара буорум
Туруу дьангынан тулаланан...
Сир ийэ-аан дойдум
Сити курдук үөскээн испит эбит.

Непоколебимая черная ширь земная,
нерушимыми скалами

по краям ограждаясь...
изначальная мать-земля моя
вот так сотворялась, оказывается.

[Могучий Эр Соготох. С. 78—79]

Несомненно, что периферийное положение гор в структуре эпического пространства во многом определено закрепленной в культуре семантикой образа горы.

Гора является элементом далеко не совершенного, положительного или благоприятного пространства, идеальным примером которого в олонхо, безусловно, служит *алаас*. Основные характеристики этого «образцового» локуса или его желаемые качества в текстах олонхо передаются определениями «гладкий, что градина не задержится», «широкий, необъятный», «неподвижный», а также, очевидно, и «однотонный»; несомненно, что все приведенные качества не подходят для характеристики гор.

Согласно одному из якутских мифов, горы созданы *Абаасы*, когда тот, подражая созидающему мир Божеству, стал расцарапывать землю (см.: [Эргис, 1974. С. 110]). Широта в олонхо понимается как максимальная протяженность по земле: т. е. «горизонтальность», чего, безусловно, не скажешь о горе.

Уордаах мохсоболум
Отут хононуоруйан-туоруйан
Удьуоргу дьоргул хара тыатын
Кыайан туттубатах
Урсун дуолай улуу тумарык
Алаас олоборбут эбит...

...такой, что грозный сокол мой,
летя изо всех сил, за 30 дней
окраинного высокого темного леса
достичь не сможет —
в необъятной дали теряющийся
великий *алаас*...

[Могучий Эр Соготох. С. 82—83]

Не случайно в олонхо горы связываются с «краем земли»:

Он достиг той страны, где край земли, загнувшись вверх, как носки лыж, и небо, как брюхо жеребой кобылы, отвиснувши, как будто били и кусали друг друга, подобно захудалой лошади.

Здесь он круто удержал коня и посмотрел вправо. Видит он: наскакивает на него, подобно девятилетнему молодому жеребцу, громадный мыс. Посмотрел влево и видит: теснят его неровные камни, подобно тому как если б навстречу ему легли с мычанием пятилетние или шестилетние быки.

Посмотрел вперед и видит: наскакивает на него зеленая гора. Посмотрел вверх на нее: это такой камень, через который пташке не перелететь, а внизу длинноносая серая мышь не прорвется [Ястремский, 1929. С. 64—65 (олонхо «Вороним конем владеющий, в оборотничестве искусившийся Кулун Куллустуур»)].

Неподвижность, понимаемая в первую очередь как безопасность, является одним из наиболее важных качеств благоприятного «места», например, это одно из главных положительных качеств жилища. Окраинные же горы находятся на подвижном «краю земли», обычно изображаемом как пространство, где трутся между собою земля, «подобно загнутым носкам тунгусских лыж-туут», и небо, свисающее вниз как брюхо жеребой кобылы (или, согласно другим текстам, как серебряная бахрама). Наконец, горы обычно описываются как пестрые: устойчивый эпитет, которым сопровождается гора, это *таллан тараах хайа*, т. е. «пестрая ребристая гора». Следовательно, эпические горы *не однотонные и не гладкие*. Гора, таким образом, не обладает ни одним из положительных качеств и в силу этого не воспринимается как «благоприятное» место.

Эта «неблагоприятная» семантика данного локуса обуславливает и его расположение в структуре эпического пространства: гора, как правило, становится приметой границы (т. е. «края земли»), отделяющей *свой* мир от *чужого*. Добавим, что часто гора становится и знаком пространства *абаасы*.

Море как элемент эпической топографии имеет идентичные предыдущему пространственному элементу семантические характеристики. Море, как и горы, упоминается уже в экспозиционном описании в качестве одного из периферийных пространственных элементов:

Туруу чофой хара буорум
Туоллан туругуран испит эбит.
Туруу чофой хара буорум
Туруу дьангынан тулаланан
Араат байҕалынан арҕастанан,
Уолбат муоранан улаҕаланан испит,
Сэтгэ иилээх-саҕалаах,
Сэтгэ биттэхтээх
Сир ийэ-аан дойдум
Сити курдук үөскээн испит эбит.

Неколебимая черная ширь земная,
нерушимыми скалами
по краям ограждаясь, Араат-морем
в середине вспучиваясь¹⁹,

¹⁹ На наш взгляд, данный перевод не вполне корректен. Во-первых, форму *арҕастанан* здесь можно перевести, учитывая периферийное значение слова *арҕас* (т. е. 'зашеек, загривок, хребет') как 'имея задней, тыльной (западной) стороной' (см.: [Пекарский, 1959. Стлб. 142, 143]); во-вторых, здесь три последних стиха построены на эпифорическом параллелизме семантически близких слов *тулаланан*, *арҕастанан*, *улаҕаланан* ('ограждаясь', 'имея задней стороной', 'окаймляясь'); в-третьих, в середине аан ийэ дойду Араат-море находится никак не может.

неубывающими морями
вокруг окаймляясь,
семибодная-семикрайняя,
с семью подпорками
изначальная мать-земля моя
вот так сотворялась, оказывается.
[Могучий Эр Соготох. С. 78—79]

Упоминаемое в вышеприведенном фрагменте *Араат-море*, как характеризует этот эпический локус Э. К. Пекарский, «есть край или подножье земли, под западную сторону которого солнце, закатываясь, скрывается» [Пекарский, 1959. Стлб. 137]. Здесь *Араат-море* обладает функцией, сходной с функцией окаймляющих *аан ийэ дойду* гор.

Между тем следует отметить, что как *гора*, так и *море*, а в некоторой степени и *лес* не имеют, в отличие от других экспозиционных мотивов-описаний, подробных и развернутых характеристик, которыми отличаются такие эпические локусы, как *дерево*, *жилище*, *коновязь*; многие их характеристики эксплицируются только в сюжетном действии. Семантика *горы*, *моря* и *леса* во многом определяется удаленным от сакрального центра положением и коннотациями, которыми данные локусы нагружены в традиции. Это указывает на то, что в семантической оппозиции *центр / периферия* положительные характеристики сосредоточены преимущественно в левом ее члене.

1.4. ДРУГАЯ СТРАНА АЙЫЫ

Эпический локус *другая страна айыы* появляется в повествовании в качестве пространственного оформления богатырского сватовства (т. е. как место локализации невесты) или как некий промежуточный локус. Этот

пространственный элемент обладает характеристиками, аналогичными стране героя. Но при изображении места локализации эпической невесты они реализуются преимущественно в сюжетной динамике и во многом становятся сюжетным разворачиванием именно семантики невесты (этому посвящена вторая глава нашего исследования). Статические же описания этого локуса связаны, как правило, не с темой богатырского сватовства героя, а с описанием летнего праздника *ысыах*, на который попадает герой, оказавшись в промежуточной, *другой стране айыы*.

Ол исән өйдүән көрөн истәһинә — улаһата биллибәт, уңу-оругта хотон көстүбәт усун дураар хочолоох, киәңә биллибәт, кәрдиitä көстүбәт киәң җалхан сысылаах, «үрүң хомурах» диәбитә үргүк үрүң сүүрүктәәх доиду буолла, «хара хаһаса» диәбитә хаңыл барбыт хара сүүрүктәәх доиду буолла.

Онтон ааса баттаан көрдөһүнә — толоон хотугу өттүгәр тоһус моңол җиә буруота унаарыҗан көсүннә, аһыс дала ураса сандаарыҗан көсүннә.

<...> Ону ааса көрдөһүнә — аһыс ииләәх саһалаах атааннаах-мөңүөннәәх аан ijä доидуларын хаба ортотугар аһыс салалаах аар кудук мас үүммүт әбит, тулларыттаһас хатырыктаах томороон тиит буолан туругурбут туксубут мас турар әбит.

<...> Сасыл араһас кырдал үрдүгәр алаас сысыы бысаһасын саһа араһас чачыры аңжан, түйөlbә күөл саһа күндүл түсүлҗәни туругурдан, чөңөрө чүөппә саһа дүрүҗ далаи түсүлҗәни оңорон турар цону «өңөс» кына түстә [Пекарский, 1907. С. 27—28 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Идя так, он вдруг увидел — показалась страна, не знающая пределов, не имеющая окраин, обладающая тихим чистым полем; безмерно широкая, неизмеримо про-

сторная, имеющая широкую безмятежную поляну; то, что кажется белыми холмами, оказывается белыми бегунцами, то, что кажется черными окраинами, оказывается черными бегунцами.

Посмотрев дальше этого — увидел на северной стороне долины поднимающийся к небу дым девяти юрт *могол ураса*, показалось восемь юрт *далла ураса*²⁰. А еще он увидел — на самой середине восьмиободной-восьмикрайней важной-бугристой *аан ийэ дойду* растет, оказывается, восьмиветвистое священное дерево (*аар кудук мае*), стоит, оказывается, огромная раскидистая лиственница с легкой отделивающейся корой.

<...> На желтой, подобной лисьей шкуре возвышенности показались вдруг желтый *чэчир* (воткнутые в землю молодые березки) размером с половину *алааса*; раскинулся *түсюлгэ* (место для сбора на кумысный праздник, праздничный стол) размером с громадное озеро и сгрудились люди.

В приведенном примере сохранена номенклатура практически всех основных локусов, детализирующих *аан ийэ дойду* (мировое дерево, жилище, *алаас*, подворье), но, в отличие от «родной земли» героя, данное описание строится в движении не от центра к периферии, а от периферии к центру, на котором находится «пиршественное место», т. е. не с точки зрения сказителя, оглядывающего» *алаас*, а с точки зрения движущегося героя. Кроме того, описание праздника *ысыях*, точнее, «пиршественного места» и собравшихся на нем людей, предстает не как сюжетный мотив, а как еще одна характеристика данного локуса, такая же, как, напри-

²⁰ Могол — 'большой', 'великий', 'солидный'; могол ураса — 'большая, внушительная' ураса (жилище). Далла, т. е. 'маленький', 'приземистый'; далла ураса — 'маленькая' ураса.

мер, многочисленные стада «белых и черных бегунцов» (конный и рогатый скот), которые реализуют семантику подворья. Описание праздника, таким образом, становится статичным фоном повествования, своеобразным задним планом мизансцены. На наш взгляд, прочную ассоциацию *алааса* и праздника *ысыах* — его главной семантической характеристики — можно расценить как выражение семантики благоприятного пространства *айыы* в чистом, концентрированном виде. Поэтому имеет смысл включить в определение понятия «*другая страна айыы*» и немногочисленные описания Верхнего мира.

Вообще в олонхо прямые контакты людей — обитателей Среднего мира — и небожителей не поощряются: для последних Средний мир — это нечистая, грешная земля, соприкосновение с которой чревато осквернением. Например, в олонхо «Хаан Дьаргыстай», опубликованном И. А. Худяковым, верховное божество гневается на небесную шаманку, просящую за попавшего в беду брата: «Она, оставшись там в пыльном месте, сообщившись (соединившись) с перстью земною, чистая осквернившись, прозрачная помутившись (отсыревши), осмелилась подняться...» [Худяков, 1890. С. 149 (олонхо «Хан Джаргыстай»)]. В олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» небесный отец героя, отправляя своего сына в Средний мир и понимая, что он отныне утратит чистоту небожителей, печалится:

Ону орту дойдуга олохтонон олордоһуна, тордохтоох
цiäһä кiрiрiн, тобурахтаах асы асаан, сiккiä тyлäси сырыны
сылцан <...> араас албас аптарыгар, yгyс цiибä холорукта-
ах кубулһаттарьгар yөрiннiһiнä <...> yрдyк ожуур курдук
öсöх хаан yктälläнин хаалых бiйätä буолаһа... Отчоһо,
aйыны буружу сiмäни оңордоһуна, aйы хаан aймахтара,
кyн хаан улустара кöмyскyү харысыја олордунар... [Пе-

карский, 1907. С. 6 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Если он поселится в Среднем мире, войдет в задымленное жилище, вкусит створоженную пищу, ступит на несправедливый путь (букв.: 'ступит на путь жертвенной пищи')... научится разным хитростям, всевозможному вихревому оборотничеству... то окажется на кровавом месте величиной с высокий лес... Пусть тогда, если он совершит грех, защитят его небесные родственники...

Таким образом, небожители не знают «дымных жилищ» и питаются «желтой божественной влагой» (*арагас илгэ*); герой же, «вкусивший створоженной пищи» и «живущий в дымном жилище», в Верхний мир просто не допускается, а соответствующий локус, соответственно, не получает возможности сюжетного разворачивания. Тем не менее олонхо известны достаточно подробные описания Верхнего мира. Примером может послужить пространственное оформление сцены суда, который правит над героем олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» сам *Юрюнг Айыы Тойон*.

В этом олонхо Верхний мир предстает как прекрасная солнечная страна, страна вечного лета («страна с фонарями из негаснущих свечей»), страна счастливого *ысыаха* (т. е. семантические характеристики Верхнего мира почти не отличаются от описания *другой страны айыы*):

Күн уота көмүс иэмэх аалытыгын
Күлүмнү тохтотурар дойдута эбит;
<...> Умуллубат чимэчи уота
Манаардаах эбит;
<...> Уон ордуга икки
түһэлгэ анньыллыбыт,
Уон ордуга икки чэчир турбут,
Олохтоох онньуулар буолбут,

Төлкөлөөх түнэлгэлэрэ буолбут,
Ыһахтаах ыһыахтара буолбут.
<...> Барыта мунньустубут,
Сэтгэ халлаан кирбиитигэр иитилибит
Ситэ кэлэн турар.

Оказывается, попал он в страну,
где солнечные лучи
сыплются, сверкая,
как опилки с серебряных сережек.

<...> Оказывается, эта страна
с фонарями
из негаснувших свечей.

<...> В двенадцати местах
установлены березки-чэчир,
поставлены двенадцать столбов
для кумысного праздника.

<...> Все до одного пришли;
собрались, чтобы устроить
праздничные игры,
радостное пиршество,
счастливый ысыах.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 47—322, 48—323]

Из мелких локусов здесь упоминаются «золотой дом», «золотая ограда» и коновязь, снабженная символикой «чистых, божественных» птиц и зверей:

Кыһыл көмүс олбуор
Кылбаһыйан олорор эбит...
Мохсоҕолунан моойньоммут,
Хахай кыылынан ханнаммыт,
Өксөкүнэн өрүөллөммүт,
Бар кылынан бастаммыт
Бастын сэргэ төрдүгэр
Батары түһэн турар эбит. <...>
Түөрт уон хос кыһыл көмүс дьиз
Кылбаһыйан олорор эбит.

Оказывается, стоит там, сверкая,
золотая ограда...
стоит он, оказывается, привалясь
к подножию переднего столба коновязи,
украшенного резным соколом,
окрашенного львиной кровью,
с изображением ёксёкю птицы,
с бар-зверем на макушке. <...>
оказывается, стоит перед ним, сверкая,
дом из золота в сорок комнат.

[Там же]

Радикальным способом обозначения положительно-го, небесного, божественного пространства становится появление самого верховного божества *Юрюнг Айыы Тойона*, изображение которого, со свойственной эпосу гиперболизацией, становится квинтэссенцией всех при-сущих данному локусу семантических характеристик:

Бойльют ыал ураһатын саға
Кыһыл көмүс ырыысалаах,
Арыы чалаах хатынгын курдук
Араҕас манган лампаадалаах,
Уолаах тиит быһаҕаһын саға
Кыһыл көмүс торуоскалаах,
Уон ордуга икки аанһал тангара
Ньэмизтэ суруллубут
Тобус сиринэн нуоҕайдаах
Ураа көмүс бэргэһэтин
Кырыытынан уурбут,
Тобус Ньукуола тангаратын
Түөһүгэр мараччы көтөхпүт,
Абыс аанһал тангаратын
Арбаһыгар сүкпүт,
Сэттэ сэбитизэй тангаратын
Сийигэ кэккэлэппит тойон оҕоньор.

Почтенный старец,
облаченный в золотую ризу

величиною с урасу зажиточных людей,
с светло-желтой лампадой,
которая светится издали, словно роща
молодых раскидистых берез:
с золотою тростью в руке
с половину высокой лиственницы,
в надетой набекрень
островерхой высокой серебряной шапке,
украшенной перьями,
расписанной ликами двенадцати ангелов;
на выпяченной груди старца
девять икон Николы-утодника,
на плечи его взвалены
восемь икон с ангелами,
на спине его разложены
семь икон со святыми.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 48—323]

Хорошо известно, что христианская атрибутика верховного божества появляется в олонхо как результат своеобразного переплетения христианских и традиционных образов, и она присуща не только олонхо, но и, например, шаманским заклинаниям. Эта контаминация выполнена в традиционной эпитетике, являющейся типовой для стилистики олонхо в целом. Верхний мир характеризуется как страна вечного света, причем «свет лампы» сравнивается с «молодой раскидистой березой», т. е. деревом, имеющим в культуре исключительно благоприятную семантику; размер «золотой трости», символа власти, — с «высокой лиственницей», что тоже является часто используемым в олонхо приемом (например, описание внешности богатыря: «гладкие белые руки его — словно лиственница, очищенная от коры» и т. д.). Другие эпитеты верховного божества связаны с благоприятной «молочной» символикой и представляют бо-

жество как богатого скотовода, что уже становится характеристикой самого локуса:

Сырдык ыпай сykkыабалаах,
Үүт күөл үктэллээх,
Үрүмэ долгун дойдулаах,
Үүт-ас дьүһүннээх...

<...>

Өрөһөлөө-өтөбөлөөх
Үрүг Аар тойон...

<...> Страна его покрыта
Трепещущей молочной пенкой,
У подножия ее — молочное озеро.
Этот Юрюнг Айыы Тойон
Беломолочный на вид...

[Строптивный Кулун Куллуштуур. С. 41—316]

<...>

Он — владелец табунов
С огромными кучами навоза...

[Там же. С. 323]

Последний эпитет является, на наш взгляд, своеобразной параллелью к картине *алааса* или *ысыаха*, в описании которых, как правило, упоминается множество «черных и белых бегунцов».

Таким образом, пространство *другой страны айыы* и Верхнего мира характеризуется главным образом как место проведения *ысыаха*. Большинство характеристик эпического Верхнего мира не столько предстают в статических пространственных описаниях или описаниях праздника, сколько оказываются сосредоточены в традиционной эпитетике верховного божества.

1.5. ВХОД В ИНОЕ ПРОСТРАНСТВО

В якутской эпической традиции особые локусы, отмечающие вход в иное пространство, носят название

аартык, т. е. 'теснина', 'горное ущелье', 'перевал', 'дорога', 'проход' [Пекарский, 1959. Стлб. 152]. Олонхо специально маркирует вход как в Верхний, так и в Нижний мир. Единая функциональная роль этих эпических локусов позволяет объединить их под одним названием — *вход в иное пространство*.

Вход в Верхний мир не имеет единого, устоявшегося описания и реализуется в текстах в самых разных пространственных образах. Он, например, может сравниваться с хвостом лошади:

Араһас сылгы сiällääh кутуругун арыјја туппут курдук араһас маһан аартыктаах äбиттär. [Пекарский, 1907. С. 84 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Имеют они, оказывается, желто-белый *аартык*, подобный пробору в распущенной гриве и хвосте желтой лошади.

Этот локус может предстать также и в пространственном образе высокой горы, находящейся на «краю света» и имеющей своего «стража порога»:

Бу ајаннаан істäхтärинä — ханан даһаны тумнугаса суох халлааны кытары аалса турар маһан сындыыс хаја көсүннä [Пекарский, 1910. С. 343, 345 (олонхо «Братья Элик Боотур и Ньыгыл Боотур»)].

Вот так продолжая идти, увидели они — показалась трущаяся об необъятное небо белая гора, подобная балкам, поддерживающим потолок.

Вход в Верхний мир может описываться аналогично входу в Нижний мир. Например, в олонхо «Кыыс Дэбилйэ» *вход в иное пространство* имеет как бы два направления, каждое из которых снабжено соответствующей атрибутикой и соединяет с определенной зоной эпического пространства:

Иэйиэхсит бийнэ тиистэр
Силлээх-салама ыйааммыт
Дэлбиргэ Хаан аартыга
Кэрдис хабарѳаны
Кэккэлэччи уурбут курдук,
Килэнийэн түспүтүн үстүн
Киирэн иһэн көрдөхтөрүнэ,
Алдьархайдаах майдаан арѳаа баһынан
Абааһы аймаѳа арѳастар...
Хара хаан халыһыйбыт...
Хабарѳа кэрдийһин
Дьаарыстыгы туппут курдук
Хаан Чугуйа аартык...

Спускаясь по перевалу Дэлбиргэ Хаан,
где человеческий род проходит,
племя Ийиэхсит часто входит.
[На перевале,]
пучками гривы украшенном,
словно рядами хрящей
ребристому гортани выложенном,
сверху донизу сияющем,
они увидели:
по задней стороне гибельной площадки,
где племя *абаасы* проходит...
где черная кровь льется...
по перевалу, словно ярусами
хрящей гортани выложенному,
по перевалу Хаан Чугуйа...
[Кыыс Дэбилийэ. С. 206—207]

В данном фрагменте оба входа объединены под общим определением — *аартык*, но имеют разные «собственные имена»: вход в Верхний мир обозначен как «перевал Дэлбиргэ Хаан» («Господин Жертвенная Вережка из белого конского волоса»), вход в Нижний мир — «перевал Хаан Чугуйа» («Господин Прыгающий-пятающийся»). При этом принадлежность к благоприят-

ному / неблагоприятному направлению определяется не столько «собственным именем», сколько такими уточнениями, как «перевал, где человеческий род (т. е. племя Иэйиэхсит²¹) ходит»; это благоприятное направление ассоциируется с праздником *ысыах* (жертвенная веревка *салама*, свитая из конского волоса, обязательный атрибут праздника), оно отмечено благосклонностью доброй богини *айыы* и маркирует вход в Верхний мир. «Задняя сторона площадки» (букв.: 'ее западная голова'), т. е. «перевал, где племя *абаасы* ходит, где черная кровь льется» — это неблагоприятное направление, ассоциирующееся с кровавыми жертвоприношениями (т. е. с праздником в честь «нижних духов») и прямо обозначенное как дорога *абаасы*.

Именно наличие подобного «объединенного» *аартыка* — *входа в иное пространство* — позволяет объединить оба «входа» в один пространственный элемент.

Наиболее подробно описывается, как правило, вход в Нижний мир. Он обязательно фиксирует понижение уровня:

Төсө харчы ајаннаабытын билбәтә да ајыы сириттән арахан барда, күн дойдуттан тәләсјән барда, атыр ојус хабарҗатын быса баттаабыт курдук тiмiр цулуо ааттык таңнары цулусујан түспүтүн устун баран истә... [Пекарский, 1907. С. 16 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Не зная, сколько времени он провел в пути, он миновал страну *айыы* и стал спускаться по стремительному, подобному перерезанному горлу быка, железному спуску.

²¹ Богиня-хранительница человеческого рода, подательница рогатого скота, к ней обращаются с просьбой о ниспослании ребенка.

Описание данного локуса отличается крайним консерватизмом — как правило, он изображается как некий узкий, ребристый («подобный запрокинутому горлу быка-производителя») лаз, перевал. Особенностью описания «входа в Нижний мир» становится использование особого «животно-телесного» кода, который в повествовании инициирует уподобление этого локуса телу некоего зверя. При этом семантика и символика животных функционирует в данном пространственном описании лишь как один из многочисленных вариантов базовой оппозиции *свой / чужой*, в которой Нижнему миру отведены все неблагоприятные и враждебные характеристики.

1.6. СТРАНА АБААСЫ

Нижний мир, мир враждебного человеку племени *абаасы*, описывается с большей подробностью, чем Верхний мир небожителей, так как он составляет обязательный пункт маршрута богатырского похода героя. В первую очередь необходимо обратить внимание на традиционные формулы, при помощи которых в олонхо даётся картина Нижнего мира. Эти типовые формулы характеризуют его как неблагоприятное и враждебное место. Традиционный эпитет, которым снабжается Нижний мир, — это *ый быһа харанга бюдюк-бадык дойду* ('темная, как безлунная ночь, мутно-мрачная страна'). Один из вариантов наиболее часто используемого описания Нижнего мира имеет следующий вид:

<...> онтон балык миинин курдук бадыаё дойду устун баран истä, буспут мунду миинин курдук борук сорук дойду устун баран истä. Kältäñäi ыйдаах-күүннääх дойду äбит... Кырнаас цаарын курдук ыы цаар сыттаах сомоҕо кыыл кутуругун өрө туппут курдук хара төлөн өрө оргуја турар сирин устун баран истä... [Там же].

<...> после этого путь его прошел по стране с видом мрачным, как рыба уха, мутным, как ненаваристая уха. Оказалось — это страна с щербатым месяцем и солнцем... Шел он по черной кипящей стране, смердящей, как жир горноста, воняющей, как задранный хвост хорька...

Как видно из приведенного описания, Нижний мир обладает самыми негативными характеристиками, которые семантически противопоставлены характеристикам *аан ийэ дойдү*. Так, если Средний мир характеризуется как «широкая сияющая страна», один из постоянных эпитетов которой — *кюн сирэ*, т. е. 'солнечная страна', то Нижний мир — мрачная, мутная страна с щербатыми солнцем и месяцем; «кулинарные» эпитеты Нижнего мира (рыба уха) изобилуют названиями пищи презираемых *хамначчитов* или *кулутов* (слуг и рабов, представителей самой низкой социальной категории, которых якуты из-за их «пищевых пристрастий» (или уровня достатка) называли *балыксыт* т. е. 'рыбак'), а то и просто названиями всевозможных гадов, противных самой человеческой природе:

Өлүү күлгэри үөнү
Остуолугар куорманнаан баран
Чохчолу ууран кэбиспит.
Аан дойдү чохутун-бабатын мунһан,
Буһаран баран,
Остуолугар ууран кэбиспит.

<...> ядовитых ящериц
изжарив, на стол их
кучками она выложила.
Со всего света жуков-лягушек собрав,
в изобилии их наварила
и на стол все выставила.

[Могучий Эр Соготок. С. 298—299]

Описание же Среднего мира использует символику «благородной» молочной пищи:

Простор поперек неведомый — широкая сияющая страна! Протяжение вдоль неведомое — необъятная вдаль земля! ...пеною не покрываются молочные озерки, грязью там творог, солончаками скопы молочные, черные глубины — это масло с квашеным молоком, лесные озерки — сливочное масло, горы — из кишечного жира, утесы — из подбрюшного жира... [Там же. С. 56].

Из детализирующих локусов в описании Нижнего мира повествование чаще всего обращается к жилищу. Жилище, снабженное дополнительной символикой (например, цвет или сторона света), часто выступает семантическим маркером пространства. Наиболее часто встречающимся дополнительным смыслоразличительным средством в изображении жилища персонажа *абаасы* выступает эпитет *железный* (*каменный*, *тимир*), семантически противопоставленный *серебру* (*золоту*, *кёмюс*), который является характеристикой положительного пространства *айыы*. Например, описание жилища с использованием благоприятной серебряной символики выглядит следующим образом:

Такой прекрасной страны не видел он за весь свой век. Очень ему понравилось. Посреди этой земли, будто шеина лошади, золотая релка²² была. На вершине ее стояла, играя переливами света, серебряная юрта о тридцати стенах [Там же. С. 70].

А жилище богатыря *абаасы* изображается следующим образом:

Вот, едуци, как глянул: тут по верхние сучья лиственницы **железная юрта** была, дверью на запад, на полночь

²² Р е л к а — небольшая гряда.

окнами, на зады коновязью. У коновязи-то стоит привязанный, на брюхе о трех ногах, с шейей в 30 маховых саженьей, огромный верзила железный конь [Там же. С. 78].

Здесь применение отрицательной семантики железа оказывается включенным в общую характеристику Нижнего мира, который рисуется как ненормальный и «перевернутый»: юрта — железная, а не серебряная, как изображается жилище *айыы*, вход — на запад, а не на восток, как традиционно ориентируется юрта человека *айыы*, окна — на север, а не на солнечную сторону; коновязь стоит не у входа, а «на задах» и к ней привязан уродливый железный конь. Этот пример характеризует сам принцип изображения Нижнего мира: в смене положительного семантического признака на отрицательный нашли свое отражение взгляды человека традиционной культуры на *иное* пространство, в описаниях которого за основу неизменно берутся характеристики земного бытия. Это приводит к тому, что в них часто используются те же лексемы (с соответствующим смысловоразличительным эпитетом), что и в изображении Среднего мира (*дызэ*, *сэрзэ*), а само пространство *абаасы* становится своеобразным негативом пространства *айыы*.

Этот противоположный семантический знак может проявиться и на уровне лексики: например, из всего синонимического ряда, в котором в олонхо реализуется лексическое поле «жилище» — *суорун* ('место жительства, обиталище' [Пекарский, 1959. Стлб. 2351]), *уорагай* ('тесное помещение, укромное местечко, укром' [Там же. Стлб. 3041]), *уорук* ('гнездо, вместилище, дом с хорошими удобствами' [Там же. Стлб. 3047]), *ураса* ('летнее жилище в виде высокого конического шалаша' [Там же. Стлб. 3062]), *дызэ* ('дом') — лексема *ураса* (как мы видели выше — знак летнего, т. е. благоприятного пространства, обязательный атрибут праздника *ысыах*)

отличается четкой маркированностью — это пространство *айыы*. Однако есть смысл отметить неравнозначность и других лексем — если *дьиз* является нейтральным обозначением локуса, требующим смыслового уточнения (оно может быть как *железным* — *тимир дьиз*, т. е. принадлежать богатырю *абаасы*, так и *серебряным* — *юрюнг кёмюс дьиз*, т. е. принадлежать богатырю *айыы*), то лексема *уорагай* (по признаку узкости, тесноты чаще употребляется при характеристике жилища *абаасы* (жилище человека *айыы*, как мы видели, настолько огромно, что «человек, стоящий у стены, кажется величиной с птицу»). Именно этой лексемой — *тас уорагай дьиз* 'узкий каменный дом' — снабжено описание жилища богатыря *абаасы* в олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»:

Сотчоҕотохто ат сылгы таллан тараах хааа үрдүгәр тўҕнәрі холоруктуу турар күтүр суорун җиәтин үрдүгәр кәлән үктәнә тустә.

Онуоха кісі өйдүөн көрдөһүнә, бу туңнәрі холоруктуу турар таас уораҗаи җиәтә ат сылгы кәлән таба чугуулаабытыттан — итчиләәх ичәән җиә буолар әбит кини кісі җиәтә буолар баран — үс төгүл суордуу хасыытаан баран тўңәтәх өттүнән тўңнәрі холоруктаатаҕына ат сылгыны тура илгистән кәбистә [Пекарский, 1907. С. 48 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Вот тогда его конь приземлился на пестро-полосатую гору, на поверхности которой вращалось в противоположную сторону неприглядное жилище. Когда конь приземлился, этот вращающийся в противоположную сторону узкий каменный дом, вздрогнувши, подобно камлающему шаману, три раза прокричав по-вороньи, оттолкнул коня прочь.

В данном описании принадлежность жилища как опического локуса к пространству *абаасы* выражается в

том, что оно расположено на «пестро-полосатой горе», что оно крутится в противоположную сторону (т. е. не по ходу движения солнца), что оно каменное; все это призвано подчеркнуть нечеловеческий, дьявольский характер как самого жилища и его обитателей, так и пространства, в которое попал герой. Выше мы уже отмечали, что вращение *по ходу солнца* (а не наоборот), расценивается как положительное качество. Например, олонхо известен образ крутящегося хрустального жилища, в котором живет красавица *айыы*: «Увидел он дом, который вращался вокруг своей оси. Дом был наглухо закрыт, посредине его находилось хрустальное окно» [Емельянов, 1980. С. 131]. Но вращение в приведенном описании характеризуется не только как противоположное, но и как некое дрожание, трепыхание, вздрагивание. Очевидно, в семиотике повседневности различаются несколько видов движения: ритуальное движение послонь, подобное обрядовому круговому танцу *осуохай*, и вздрагивание, подобное камланию шамана, не имеющее ничего общего с размеренным круговым ритуальным движением. Именно это обстоятельство, как нам кажется, положено в основу приведенного описания.

Таким образом, жилище в олонхо может классифицироваться по множеству признаков, среди которых принцип узкости / широты, использование в эпитетике металла (чаще всего — *серебра* и *железа*, но и *золота* и *камня*), принцип пространственной ориентации (если жилище *айыы* крутится в правильном направлении, т. е. по ходу солнца, то жилище *абаасы* — в противоположном), и становится семантическим маркером пространства. Наконец, само лексическое обозначение эпического локуса может стать его исчерпывающей характеристикой: различаются, например, дом, *дыиз* (сопровожденный подробным описанием подворья) и не дом, *уорук*,

суорун (т. е. гнездо, обиталище, курган с лазом наверху, без подворья).

Необходимо отметить также, что описание Нижнего мира отличается достаточной лаконичностью и, как правило, не располагает подробными характеристиками мелких детализирующих локусов (подворье, внутреннее убранство жилища и т. д.), как это имеет место при изображении *аан ийэ дойду*. Вообще Нижний мир отличается преобладанием динамических, а не статических характеристик. Так, некоторую детализацию пространственная картина получает именно по мере движения героя по Нижнему миру:

Он побежал прямо на север. Вдоль по такой глубоко проторенной дороге побежал, что человек по шею в ней скрывался; бежал по стране с чахлой железной травой и чахлыми железными деревьями.

Глядит — стоит железная юрта. Поглядел он тут, да в полы своей обтерханной куртки насобирав железного хворосту и вошел в железную юрту [Ястремский, 1929. С. 29 (олонхо «Эр Соготох»)].

Атрибуты обитателей Нижнего мира сюжетно разворачивают семантику этого пространства и также эксплицируют его основные характеристики:

Тогда со своего осьминожного лабаза железного, с подстилкой из листового железа, с одеялом листового железа, с плотно черного камня подушкой, об осьми ногах чудищ-бесов девка... [Ястремский, 1929. С. 18 (олонхо «Эр Соготох»)].

Подведем некоторые итоги. Перечисленные в данной части работы эпические локусы отражают основные черты той «оси координат», в рамки которой и помещена сюжетно-событийная последовательность олонхо. При этом обращает на себя внимание тот факт, что пространственные описания не однородны.

Во-первых, экспозиционный комплекс представляет собой яркий пример статических описаний, сравнительно независимых от собственно сюжетной динамики. При этом эпитетика и символика некоторых из них (например, описание жилища) построена таким образом, что пространственные элементы изображены как конфликтные локусы, описание которых фактически является порождающей конфликт ситуацией.

Во-вторых, большинство из приведенных изображений *иного пространства* являются образцами динамических описаний. Принцип динамической характеристики соблюдается в них достаточно последовательно: Нижний мир появляется тогда, когда герой попадает в него; «вход в Нижний мир» — когда герой спускается по *аартыку*, коновязь Верхнего мира — когда герой обнаруживает себя стоящим на *алаасе* Верхнего мира. Тем не менее как для Верхнего, так и для Нижнего мира характерны и статические изображения, которые, как правило, строятся по образцу описаний Среднего мира — характеризуя *иное* пространство, человек берет за основу *земное* бытие.

В-третьих, разнится и качество изображаемого мира: одни локусы реализуют вертикальный вариант пространства, другие — горизонтальный. Например, вступительная часть олонхо рисует главным образом горизонтальную версию эпического пространства, организованную по принципу семантической оппозиции *центр / периферия*. Вертикальная версия эпического пространства представлена мировым древом, коновязью и входом в иное пространство. Однако оба варианта пространства семантически абсолютно равнозначны.

Эпическое пространство построено по принципу семантической оппозиции *свой / чужой*, которая дублируется в массе самых разных вариантов. Например, она

реализуется в противопоставлении животных и птиц, в металлической символике, в противопоставлении света и тьмы, «кулинарном» и «телесном» коде. Животная символика представлена крайне популярным в олонхо противопоставлением конного и рогатого скота: если *артык*²³ в Верхний мир сравнивается с «распущенным хвостом желтой кобылы», то *артык* в Нижний мир уподобляется «перерезанному горлу быка»; дым и жар очага, достигая Верхнего мира, обращается в «темно-гнедого жеребца», а проникая в Нижний мир, оборачивается в «серовато-рябенького быка». Наглядным примером функционирования символики птиц становятся, например, приводимые нами описания жилища или коповязных столбов, в которых та или иная сторона света соотносится с тем или иным «птичьим» образом. «Металлическая» символика реализуется преимущественно в противопоставлении *серебра* (или *золота*) и *железа*, что можно проследить на примере изображения жилищ *айыы* или *абаасы*. По принципу противопоставления света и тьмы строятся некоторые описания эпических миров: если Средний мир характеризуется как «широкая сияющая страна», один из постоянных эпитетов которой — «солнечная страна», то Нижний мир *описывается как мрачная, мутная, темная страна с щербатыми солнцем и месяцем*. Не менее популярен и «кулинарный» код: его вариантом можно назвать противопоставление *молочной* и «*коровой, мясной*» пищи; это отражено и на уровне лексики — молочная пища именуется *юрюнг ас* ('белая пища'), а мясная — *хара ас* ('черная пища').

²³ А р т ы к — вход в Верхний мир.

Глава 2

СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЭПИЧЕСКИХ ЛОКУСОВ: ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ЭЛЕМЕНТ И СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ

При выяснении роли и значения эпических локусов в сюжетостроении олонхо выдвигается на первый план анализ конкретных текстов на уровне их мотивной организации. Мотивный анализ сюжетов олонхо включает в себя выделение основных сюжетных мотивов, анализ их семантики, описание их функциональной роли в синтагматике текста, описание порядка и принципов сцепления мотивов в единую сюжетно-событийную последовательность.

При выделении мотивов в текстах олонхо нами применялось определение, данное Е. М. Мелетинским: «Под мотивом мы подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл» (см.: [Мелетинский, 1994. М., 1994. С. 50]). Использовалась также предложенная Б. Н. Путиловым классификация основных эпических сюжетообразующих мотивов, согласно которой «основу эпичес-

кой сюжеттики составляют три типа: мотивы-ситуации, мотивы-речи и мотивы-действия» [Путилов, 1988. С. 137—147; 1975. С. 141—143]. По мысли исследователя, мотивы-ситуации фиксируют относительно статичные моменты сюжета, но, в отличие от действительно статичных мотивов-описаний, они «чреватые конфликтом». Мотивы-действия — это сюжетные единицы, отмечающие динамические отрезки сюжета. Мотивы-речи обладают двойственной природой: с одной стороны, они не связаны непосредственно с событийными моментами, с другой — само содержание «речи» может включать в себя динамический момент. В целом эпический сюжет представляет собой непрерывное взаимодействие всех видов мотивов, и не всегда удается провести между ними четкие границы. Поэтому логика анализа будет задаваться как событийной последовательностью конкретных текстов, так и структурой сюжетно-композиционного инварианта, в качестве которого у нас выступает та последовательность «существенных повторяющихся моментов» [Путилов, 1988. С. 138], которая была сформулирована Н. В. Емельяновым [Емельянов, 1980. С. 11—12] и адаптирована нами к структуре пространственной картины олонхо. Нами выделены основные сюжетообразующие мотивы, которые не только наиболее часто встречаются в текстах, но и составляют основной мотивный фонд олонхо. Перечень таких сюжетообразующих мотивов имеет следующий вид: *происхождение богатыря айыы, воспитание богатыря айыы, отправление героя в богатырский поход, путь, переправа, пребывание героя в Нижнем мире, сватовство героя, возвращение на родину: встреча героя с тунгусским богатырем, ысыах*. Следует сделать оговорку, что как формулировки отдельных мотивов, так и последовательности их сцеплений носят не-

сколько условный характер, поскольку в конкретных текстах эти сюжетные элементы могут дробиться на более мелкие компоненты, меняться местами или контаминироваться. Иными словами, приведенные в перечне сюжетные мотивы представляют собой «инварианты мотивов», своеобразные мотивные темы, которые реализуются в текстах рядом вариантов или комплексом мотивов (например, тема сватовства героя может включать в себя мотив «плешивца», состязание женихов и бой с соперником и т. д.).

Так как главным аспектом нашего исследования является описание эпического сюжета олонхо через призму пространственного мира олонхо, то в этой части работы каждый сюжетно значимый элемент текста будет рассматриваться в его соотношении с пространственной атрибутикой повествования. Здесь нам предстоит выяснить, действительно ли выделенные в первой главе элементы пространственной парадигмы не только служат фоном для эпического действия, но и находят семантическую реализацию в сюжетных коллизиях, обуславливая событийное многообразие сюжетов.

2.1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ БОГАТЫРЯ *АЙЫЫ*

Повествование в олонхо весьма часто начинается с рассказа о происхождении богатыря. Наиболее ярко это представлено в тех сюжетах, согласно которым герой является потомком небожителей и поселяется в Среднем мире (спускается в Средний мир), следуя воле верховного божества.

В «Образцах...» Э. К. Пекарского опубликован фрагмент олонхо, повествующего о заселении Среднего мира сыновьями и дочерьми верховного божества. Это сказываемое М. Н. Андросовой-Ионовой олонхо «Потомки

Юрюнг Айыы тойона», согласно которому верховное божество расселяет своих девятерых сыновей и восьмерых дочерей на разных ярусах неба и земли, а шестого сына и шестую дочь поселяет в Среднем мире; у них рождается сын, подвигам которого и посвящен сюжет.

Пример другого героя-потомка небожителей — это Нюргун Боотур, персонаж олонхо о защитниках племени, яркий образец которого представляет собой олонхо К. Г. Оросина «Нюргун Боотур Стремительный» (текст его также был опубликован Э. К. Пекарским). Это олонхо начинается с того, что герой вместе со своей сестрой поселяется в Среднем мире, получив наказ защищать племя *айыы*.

И наконец поселение потомка небожителей в Среднем мире также имеет место и в олонхо об «отверженных» потомках божеств. Например, согласно олонхо У. Г. Нохсорова «Сын лошади Дыырай Бэргэн», подробно рассмотренному Н. В. Емельяновым в книге «Сюжеты ранних типов якутских олонхо», одна из любимых незамужних дочерей верховного божества забеременела. «Девушке ничего больше не оставалось, как прикинуться больной. Родные вызвали удаган²⁴, которая, выяснив настоящую причину недуга девушки, превратила ее в кобылицу и спустила ее в Средний мир. Кобылица родила ребенка-недоноска, а сама отправилась домой, на небо. <...> Этот ребенок-недоносок, рожденный от превращенной в кобылицу девушки, стал знаменитым богатырем по имени Сын лошади Дыырай Бэргэн»²⁵

²⁴ У да га н — шаманка.

²⁵ См.: [Емельянов, 1980. С. 33]. Долганский эпос сохранил, по-видимому, более древнюю форму подобного рождения — в одном из долганских олонхо рождение богатыря у «одинокой лошади» происходит после того, как она съела хвощ-траву.

С точки зрения пространственных отношений, «спуск» героя небожителями в Средний мир в сюжетах о героях-потомках божеств достаточно конкретно указывает на локальное оформление мотива происхождения богатыря и однозначно характеризует его как пространство Верхнего мира.

Этого не скажешь о другой форме реализации мотива происхождения богатыря — рождение героя у престарелых родителей. Повествование, разрабатывающее эту тему, начинается с рассказа о бездетной супружеской паре и о рождении у них сына, «когда все сроки вышли»:

Кэмниэ кэнэбэс хомнуо хойут
Кэтэһэн-кэтэһэн
Кинигэлэрэ тардыбытын кэннэ, <...>
Эмээхсин-дьяхтар арай биир кэмнэ
Хат буолан хананнаабыт,
Буос буолан мотонгнообут,
Ыйа кэлэн ыныннаабыт,
Күнэ кэлэн көдөҥнөөбүт.

Вот наконец поздним-позденько,
когда от долгого ожидания
сухожилия у них стянуло уже... <...>
вот тут-то однажды старая женщина,
став беременной, живот выпятила,
став брюхатой, живот выставила,
месяц настал — пузо ее заострилось,
день пришел — пузо ее отвисло.

[Могучий Эр Соготох. С. 88—91]

Отметим, однако, что в более полных версиях этого сюжета содержится предшествующее рождению героя обращение стариков к небожителям или камлание шамана, испрашивающего у небожителей душу ребенка. Например, в олонхо «Джуларыттар Бэргэн» [Емельянов,

1980. С. 247—252] шаман по просьбе стариков добывает душу ребенка у Улуу Суорун Тойона, небесного воспитателя шаманов. Испрашивание у небожителей души ребенка часто включает детали, обыгрывающие обряд «вешания веревки» (*сэтии ыйыыр*)²⁶:

Однажды старуха сказала мужу: «На старости лет у нас с тобой никого нет. Никто за нами ухаживать не будет. Поднимись-ка ты на дерево Аар Кудук²⁷ и попроси у него шелковую веревку, висящую на нем. Эта веревка поможет нам в нашей беде».

Старик поднялся на дерево и стал просить его: «Пожалей нас, старец восьми небес, до сих пор нет у нас детей». После этого с востока подул ветер, пошел дождь, открылся проход на Западное небо. Посмотрел старик на небо и увидел богатыря в серебряном одеянии. Богатырь сказал ему: «Все племена неба пожалели тебя и послали тебе со мной божественную влагу илгэ». Старик половину илгэ съел, а половину передал старухе. Вскоре старуха родила сына [Емельянов, 1980. С. 149].

²⁶ О бытовании у якутов этого обряда, известного и многим народам Южной Сибири (см., например, об обряде «тигир таиг», бытовавшем у бельтиров, в: [Сагалаев, Октябрьская, Львова, Усманова, 1989. С. 34]), написано у С. В. Ястремского: «Мимо березы этой по солнцу не проходят. По одну сторону березы втыкают рядом девять маленьких лиственниц, на нижних ветвях березы вешают веревку и протягивают ее и на все маленькие лиственницы. Вешают на веревку в ряд: девять намордников, ушитых бусами, наперсток (кожаный), перья девяти пород уток и девять разных лоскутков материй» [Ястремский, 1929. С. 205 (олонхо «Вешание веревки гению урочища»)]. О нем же в контексте календарной обрядности пишет и Е. Н. Романова [Романова, 1994. С. 78, 79].

²⁷ Аар Кудук — фонетический вариант употребляемого нами названия дерева Аал Луук Мас.

Как видно из приведенного изложения, значительную роль в рождении героя играет *дерево*, на которое шаманом или самими бездетными родителями вешается веревка-*сэтии*. В данном описании фигурирует мировое дерево, а герой рождается от проглоченной стариками божественной влаги *илгэ*, которую небожители спускают с неба в ответ на просьбу родителей.

Рассказ о происхождении богатыря в олонхо не всегда становится предметом прямого повествования, часто он включен в уста другого персонажа, т. е. он реализуется как мотив-речь: например, герой узнает о своем происхождении от хозяйки местности, к которой обращается перед походом; от богатырского коня, обладающего даром человеческой речи; от неузнанного родственника, старика-советчика или непосредственно от небожителей:

Дойдя до корней своего дерева, поклонился трижды и встал на одно колено, сказал он с приподнятой и сидящей на одном боку шапкой: «Божественный дух моего царя деревьев! Бабушка, дух моей земли! <...> Возвести мне мое будущее! Укажи мне мою жизнь!» <...> престарелая богиня с белоснежными волосами, с телом пестрым, как куропатка, и с грудями величиной с два бурдюка, выступив по пояс из корней царя деревьев, который среди беспрерывного скрипа становился все меньше и меньше, сказала: «Я осведомлена обо всем: пожалуй, ты имеешь основание печалиться и требовать. Слушай! Твой отец — Эр Тойон, твоя мать — Кюбэй Хотун. Едва они тебя породили, спустили они тебя по повелению высшей судьбы с третьего неба на эту землю, чтобы ты породил детей, произвел народ и стал родоначальником людей... [Бётлингк, 1989. С. 116].

Пафос таких речей заключается в одном — герою сообщается о том, что он является потомком небожите-

лей и имеет «высокое нерушимое назначение, судьбу» (*онгоруу*). Все это указывает на происхождение богатыря из Верхнего мира. При этом те мотивы, в которых в качестве пространственного оформления выступает мировое древо, разрабатывают не столько тему происхождения героя, сколько тему «спуска» героя из Верхнего мира, то есть тему перемещения героя. Именно в этих мотивах реализуется в сюжетном действии семантика мирового древа как священной вертикали, медиатора, соединяющего эпические миры. Итак, основными атрибутами мотива «рождение героя у престарелых родителей» являются: 1) обращение к небожителям, 2) получение помощи, 3) наличие дерева, которое становится репликой Верхнего мира, средством связи миров и пространственным оформлением мотива. Однако перечисленная атрибутика присутствует не только в мотиве происхождения героя, но и в мотиве воспитания героя-богатыря.

2.2. ВОСПИТАНИЕ БОГАТЫРЯ *АЙЫЫ*

Обычно в олонхо воспитателем героя выступает дух-хозяйка местности Аан Алахчын Хотун. В некоторых текстах, например, прямо отмечается, что герой, спущенный с Верхнего мира, воспитывался на дереве у духа-хозяйки местности: «ребенка воспитала дух-хозяйка этой страны Аан Алахчын Хотун, живущая в священном дереве Аал Луук Мас» [Емельянов, 1980. С. 33].

Посредине этой страны растет священное дерево *Аар Кудук Мас*. На этом дереве когда-то было большое гнездо. В гнезде на белоснежной постели под теплым одеялом спал мальчик. Когда он, проснувшись, потянулся, то нащупал ногой что-то теплое. Поглядел мальчик — лежит рядом с ним красивая девочка, его сестра. Мальчик и девочка не знали, как они появились на све-

те. На священном дереве с правой стороны висели доспехи, орудия труда и охоты, одежда и еда для мальчика, а с левой стороны — все, что нужно для девочки [Там же. С. 186].

Согласно данному повествованию, дух-хозяйка местности живет в дереве, имеет облик старой женщины с седыми волосами и обнаженной грудью; к ней перед отправлением в поход герой обращается за благословением и с просьбой взять под свою опеку страну *айыы* в его отсутствие, а она в ответ рассказывает герою о его происхождении, нарекает богатырским именем, указывает ему верное направление, снабжает божественной влагой *илгэ* или кормит своим молоком:

Аллараа саатын быыһытан
Саннын байаатыгар диэри түһэр
Арыы саһыл астаах
Эмээхсин дьахтар
Эмийин кэрэтигэр диэри
Быган тахсыбытын,
Сүүрэн тийиэн,
Эмийиттэн икки төгүл
Эбирийэн ылан баран <...>

Как только из-под нижних ветвей
восьмиветвистой пожелтевшей
березы старая женщина
с пожелтевшими волосами,
ниспадающими до лопаток,
по соски груди своих было высунулась,
он подскочил проворно
и, к груди припав,
дважды всосал молока...

[Могучий Эр Соготох. С. 118—121]

В олонхо часто происходит смешение мирового древа *Аал Луук Мас* (в контексте мотива происхождения —

реплика Верхнего мира) и священной березы, в которой живет дух-хозяйка местности (Среднего мира). Хотя в описаниях мирового древа *Аан Алахчын Хотун* никогда не упоминается, в обращениях героя (или его родителей-стариков) к небожителям и к духу-хозяйке местности прослеживается определенный изоморфизм. Это подтверждается, в частности, тем, что в мотиве «получение ребенка бездетными стариками-родителями» подателями божественного *илгэ* (души ребенка) могут выступать как небожители, так и непосредственно сама дух-хозяйка местности. Мотив получения советов от духа-хозяйки местности аналогичен получению советов от небожителей — содержание советов и помощь в обоих случаях строится по единой схеме: герой посвящается в тайну своего происхождения и одаривается божественной влагой *илгэ*. Например, в олонхо «Эр Соготох», опубликованном О. Н. Бётлингком, о происхождении и высоком предназначении герою рассказывает дух-хозяйка местности, а в олонхо «Эр Соготох», опубликованном С. В. Ястремским, то же функциональное значение имеет получение героем советов от небожителей:

Небо распахнулось, и прибыли на трех молочно-белых конях три молодых человека с серебряными жезлами, божии стремянные: «Ну, вот! В смуты старых годов вскормленный Эр Соготох! Внимай! Обоими чуткими ушами слушай! <...> Мы прибыли доверенными вестниками, нарочными послами. На молочном озере живущий, с подножьем молочного камня, белый дождь — питье его, Белый Святой Господь, дед твой, послал. Солнце-глаз, кумысный мех-грудь, Ясная Чтимая Владычица, бабка твоя, та послала!» [Ястремский, 1929. С. 15 (олонхо «Эр Соготох»)].

Здесь обращает на себя внимание тот факт, что приводимая в данном тексте эпитетика небесных родствен-

ников героя, в частности, «кумысный мех-грудь, Ясная Чтимая Владычица, бабка твоя», содержит ту же характеристику, что и дух-хозяйка местности *Аан Алахчын Хотун*, главное действие (сюжетная функция) которой — это разрешение испить из обнаженной груди молока, которое придает богатырю силу и уверенность.

Таким образом, функциональная роль духа-хозяйки местности *Аан Алахчын Хотун* как небесной родственницы, подательницы души, воспитательницы героя реализуется в текстах в параллелизме мирового дерева *Аал Луук Мас* и священной березы, в качестве места обитания духа-хозяйки местности. Этот параллелизм позволяет утверждать, что *Аан Алахчын Хотун*, дающая испить герою молока из своей груди или вынимающая из пазухи божественную влагу *илгэ*, является своеобразной персонификацией источающего божественную влагу мирового дерева. В качестве персонификатора мирового дерева дух-хозяйка местности становится олицетворением Среднего мира, а в троичной вертикальной модели мира, в которой верхняя часть соотносится с миром небожителей, а нижняя — с миром племени *абаасы*, она соотносится со стволом, средней частью дерева.

Аллюзией на вскармливание героя духом-хозяйкой местности становится получение божественной влаги *илгэ* от небожителей:

По указанию матери пришел богатырь к священному холму, из трех свисающих с неба золотых веревок дернул он за последнюю. Открылась ему дорога айбы, и на небе появились три человека айбы: небесный писарь, небесный староста и небесный голова (тойон). Наш герой стал просить через них верховное божество Юрюнг Айбы Тойона, чтобы он дал ему достойное имя. У Кюн Чёмчёрюлэ старухи, хозяйки семидесяти серых небесных кобылиц, попросил он коня. Девять небесных вестников с благослове-

нием передали, что Юрюнг Айыы Тойон нарек богатыря именем Тамаллаайы Бэргэн-владеющий-гнедым-конем. Двенадцать небесных удаган айыы спустили с неба три белых илгэ. Как только принял Тамаллаайы Бэргэн илгэ, почувствовал он себя сильным и могущественным [Емельянов, 1980. С. 192].

Обратим внимание на то, что в приведенном изложении присутствуют сохраненные практически без изменений обязательные атрибуты мотива воспитания (обращение к божеству, получение помощи, наличие священной вертикали). Так, *священный холм* и свисающие с неба *золотые веревки* совершенно очевидно выступают здесь в качестве функциональных заместителей *дерева*. *Священный холм* оказывается таким же вариантом священной вертикали, как и священное дерево *Аал Луук Мас*, а *золотые веревки*, свисающие с неба — аналогом веревки *сэтии*.

Появление холма как функционального варианта дерева в качестве пространственного оформления мотива воспитания героя духом-хозяйкой местности указывает на родственность этих пространственных образов: местом воспитания героя может выступить как дерево, так и священный холм. И это находит подтверждение в текстах.

Например, один из сыновей героя олонхо «Строптивый Кулун Куллустуур» воспитывается внутри священного холма, куда его помещает мать:

Үс үнкүү көмүс
Дьүөдьэй булгуннях диэки —
Суһуоҕа субулла, улунҕаҕа хараара,
Тэлгэбэ төгүрүйэ турда.
Ортоку булгуннях
Үрдүгэр тахсарга диэри гыммыта да —
Дьахтар ханна да барбыта биллибэккэ
Соҕотохто мэлис гынан хаалла.

Крутя подолом, мелькая пятками,
молча направилась к трем ликующим
Серебряным холмам.
Взметнувшись ввысь,
женщина поднялась
на вершину среднего холма —
и разом исчезла,
неизвестно куда девалась.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 173, 439]

Ребенок воспитывается внутри этого серебряного кургана двумя старухами (духами-хозяйками местности Бэдэрдээх Бэбиэрэ Хотун и Аан Мичик Хотун), а мать ходит туда кормить его грудью:

Үс үнкүү көмүс дьүөдьэй булгунньабын
Күн диэки өтгүнэн төгүрүтэ сүүрдэн
Лиһигирэтэ истэ.
Бу үс булгунньах
Түгэ өтгүлэригэр арай
Сирдиин ньиргийэр,
Буордуун долгуһуйар.
Мань одулаан
Дьүһүлээн иһиллээтэбинэ —
Сүүрдээх сүүлүн
Абааһы айыы ыкк-ардынан
Бухатыыр куолаһа санга санарар:
«<...> Ийэм таһыар көбүөр саға
Балым-салым эмийийин
Эмпэтэбим үс хонно <...>».

Гудит земля в глубине,
под этими тремя холмами
колеблется дерновина.
Стал он прислушиваться к этому шуму,
внимать да присматриваться,
и тут раздался глухой,

грозный голос богатыря
полуайы — полуабаасы:
«<...> Передай почтенной матери моей:
трое суток прошло,
как я не сосал материнской
щедрой груди <...>» [Там же. С. 174, 440].

Когда старшему сыну Кулун Куллустуура исполнилось девять лет со дня рождения, мать, заплатив за обучение, забрала сына. Он оказался «хромым, но очень сильным богатырем-волшебником». Интересно обратить внимание на следующее: в приведенном фрагменте воспитываемый богатырь характеризуется как «полуайы-полуабаасы», т. е. как существо двойственной природы. Обычно в олонхо такие персонажи появляются на свет в результате случайной связи богатыря *айы* с девкой *абаасы*, но здесь имеется в виду не принадлежность родителей к племени *айы* или *абаасы*, а специфические умения и качества богатыря-волшебника (шамана или просто необычного человека). Эта же двойственность сохраняется и в атрибутике воспитателей, отрекомендованных в тексте духами-хозяйками земли: они живут в кургане (курган, гора — это, как мы помним, обычный элемент если не ландшафта *абаасы*, то «края земли»), а не в дереве, где обычно обитает дух-хозяйка земли, воспитывающая героев — потомков небожителей. Желая забрать сына, мать приносит в дар воспитателям «девять черно-бурых быков с мордами наполовину белыми»; такие быки (а не лошади, которые жертвовались божествам *айы*) обычно приносились в жертву *абаасы*, но старухи требуют повесить еще и веревку *сэтии* — обычный дар духу-хозяину местности, персонажу мира *айы*.

Приметой воспитания богатыря-волшебника становится «исчезновение» ребенка или «убегание» новорож-

денного сразу после рождения и его последующее появление перед родителями в новом качестве, перед отправкой в богатырский поход с просьбой дать ему имя, богатырского коня, доспехи и указать направление пути:

Вскоре старуха родила сына. Сын при рождении упал на пол и проломил его.

Затем мальчик побежал на улицу. Старик погнался за ним, но не догнал. Сын исчез.

Спустя несколько дней появился на гнедом коне голый человек. Он сказал старику: «Я твой сын. Дай мне имя» [Емельянов, 1980. С. 149].

Повествование часто возвращается к этому эпизоду, уточняя, что «исчезнувший» ребенок на самом деле воспитывался у чародея, шаманки, «рыбы гибельного места Ёлюю Луом» и т. д. Отметим, что вариантом такого «убегания», т. е. временного отсутствия, является и похищение ребенка будущим воспитателем.

Характер воспитания, воспитателей и мест воспитания богатыря — героя олонхо безусловно указывают на их связь с представлениями о шаманских инициациях. Например, герой олонхо «Юёлэн Хардааччы», похищенный шаманкой, говорит о себе следующее: «Я из Верхнего мира спустился в Средний мир. Предназначено мне защищать его. Стал я человеком, обжегшись в огне, накормив своим телом червей и потеряв много крови» [Емельянов, 1980. С. 234]. Другой герой воспитывается «сначала в гнезде орла, затем в море, а потом поставили его у каменного столба. Здесь благословили его шаманки айыы, чтобы он стал могучим, непобедимым богатырем и защитником племени» [Там же. С. 230]. В олонхо «Могучий Эр Соготох» небожители обращаются к родителям героя со следующей речью:

<...> Уоттуруга Чумулу муораба
Устүүр төгүл умсаахтатан таһаардылар,
Обокойгут этэнгэ үчүгэйдик табыста.
Улуу дойдум мохсоболо,
Аанныр дойдум адьырбата
Буолуохуйа дииллэр дуу <...>

<...> В Огненном Чумулу море
три раза его окунув, вытащили —
благополучно это перенес.
«Великой страны соколом,
изначальной страны сильнейшим
станет, мол <...>».

[Могучий Эр Соготох. С. 156—157]

Как видим, на связь данного мотива с шаманской мифологией указывают и атрибуты воспитателей (шаманок или «чародеев»): гнездо (в котором воспитываются души будущих шаманов), огненное (коровое, мертвое и т. д.) море — символ инициации, рыба *Ёлюю Луом*²⁸ и «методы» воспитания, например, погружение в Огненное море как одна из форм инициации.

Отметим, что пространственной характеристикой «шаманского» воспитания в большинстве случаев оказываются разнообразные моря — Огненные, Коровые, Червивые и т. д. Вообще море упоминается уже в экспозиционных описаниях, но море, купание в котором по-

²⁸ Рыба — важный шаманский атрибут. Как пишет Г. В. Ксенофонтов, «бывает особая луо-рыба „источника смерти и несчастий“ („ёлер елюю луо балыга“), имеющая одну голову и два хвоста», слизью ее вскармливается «воспитываемая душа». См.: [Ксенофонтов, 1992. С. 43]. Железное изображение рыбы на шаманском костюме является одним из обязательных, оно символизирует духа-помощника шамана или обитателя «источника смерти и несчастий» (т. е. «реки смерти», в которую ныряет шаман во время своего путешествия).

нимается как своеобразная инициация, проходимая героем, и само море описывается как безусловно гиблое место:

После этого вернулся он к Саха Саарын Тойону. Его встретила Сабыйа Баай Хотун с дочерью Туйаарыма Куо. Красавица Туйаарыма испугалась вида богатыря. Старуха посоветовала Нюргуну смыть с себя всю приставшую к нему грязь и нечисть в соленом озере.

Нюргун Боотур отправился на Западное небо к указанному старухой озеру. Это озеро называлось Мертвая вода <...> [Емельянов, 1980. С. 260].

Аһыс тараах хаја анныгар, тоһус чуоһур хаја түгәһәр, сәттә сәндәкі хаја іс кырытынан оттотунан үүммүт муус суорун булгунҗахтан боруоктаан сыгынахтаах тiiтi таңнары ыыја турар, бүтүн таастары умсары ытыжан хаңкыны турар, үүсәттән өнөјөн көрдөххө — түгәһә дүсүнә көстүбәт ölüү уута оргуја турар сірігәр тіјдә... [Пекарский, 1907. С. 34—35 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

Прибыл он к месту, находящемуся под восемью полосатыми горами, у подножья девяти пестрых гор, на середине внутренней стороны семи низких гор. Там, если взглянуть на него сверху — дна не видно, находится кипящая мертвая вода, которая бешено крутит вывороченную вместе с корнями лиственницу, в порошок стирает целые камни.

<...> Нюргун бросил в него каменную глыбу. Камень тут же превратился в порошок. Нюргун все же решил искупаться в Мертвой воде. Превратившись в железную щуку, он окунулся в Мертвую воду. В страшном водовороте едва не разбился он о подводные скалы, едва не растворился в смертоносной воде. Нюргун Боотур, выдержав все испытания, стал бессмертным [Емельянов, 1980. С. 260].

Очевидно, влиянием шаманской мифологии можно объяснить и мотив рождения ребенка-чудовища, оборотня, испугавшись внешнего (т. е. «нечеловеческого») вида которого, родители предпринимают попытки его изведения:

Эбирдээн Тэбирдээн Куо-тишину-не-нарушавшая-порошу-не-тронувшая, спустившаяся с подножия Белого неба, вышла замуж за богатыря Харалаан Мохсогола. Забеременела она. Сказала она как-то мужу: «Тяжело мне. Принеси мне яйцо птицы Ёлюю Чангый, хочу съесть его. Если после этого я умру, пусть так и будет». Муж отправился на поиски яйца птицы Ёлюю Чангый. <...> Богатырь принес яйцо домой, жена съела его и родила птицу с колыбелью из железа, со шкурой льва и с посохом из рога зверя Чэчиэ.

Мужчина, считая, что божества дали ему птицу-дитя в наказание за то, что разорил Нижний мир, стал вместе с сыном и дочерью бить ее [Там же. С. 242].

Дедушка и бабушка воспитывали своего внука. Внук постепенно стал обрастать пухом и перьями, появились у него на ногах когти, на лице клюв, а руки превратились в крылья. Возненавидели его дед с бабкой и выбросили это чудовище в лес [Там же. С. 286].

В данном случае вместо «исчезновения» ребенка мы имеем его изгнание: сверхъестественные качества ребенка реализуют представления о шаманской атрибутике (ср. орнитоморфный вид ребенка-оборотня) и представления о шаманских инициациях, как бы оправдывая «сверхъестественные» способности богатыря.

Вообще складывается впечатление, что воспитание будущего богатыря *айыы* должно проходить в олонхо не только под руководством шаманок *айыы* или пестующих Средний мир божеств, но и обязательно за пределами *своей* земли, в сфере *чужого*, каковыми в олонхо

могут выступать не только места обитания *абаасы*, но и места воспитания героя.

Более четкое пространственное оформление рассказа о воспитании богатыря может привести к тому, что мотив приобретает черты отдельного сюжетного звена, разрабатывающего тему героического детства и приближающегося к сюжету о первом подвиге, когда герой растет «не по дням, а по часам», его детские игры приносят много хлопот родителям, наконец, он совершает подвиг и получает статус героя. «По окончании „инкубационного периода“ развития наступает некий критический момент, переживаемый героем в некоторых сюжетах более или менее остро. Этот момент характеризуется ощущением диспропорции между действительной зрелостью и ее формальной неутвержденностью, отсутствием, так сказать, „статуса совершеннолетия“, приобретаемого при первом подвиге» [Неклюдов, 1972. С. 22—23].

Очень подробно разрабатывается эта тема, например, в олонхо «Элик Боотур и Ньыгыл Боотур», в котором воспитание героев совпадает с получением имени, а также добыванием доспехов и коня. Герои олонхо — сыновья хромого богатыря, переселенного из Верхнего мира в Средний мир за строптивость и охромевшего в результате проведенного над ним небожителями *арчы* (обряда изгнания злых духов, которому подвергались строптивые богатыри *айыы*, строптивость в олонхо объясняется обычно влиянием злых духов, своего рода одержимостью). Мальчики рождаются уже после смерти отца, оставившего двух жен; старший сын обладает покладистым нравом, в то время как младший буен; у них обоих рано обнаруживается необычайная для их возраста сила; играя, они производят многочисленные беспорядки и разрушения. Однажды их изгоняют из дому:

Бу түүн хонон баран сассыыңды күн буолбутугар урукку куолуларынан асаан бараннар урукку ойнуур куолуларынан ойноору санаатылар. Онуоха икки ijalärä ойнопко тыл ättilär:

— «Тахсаңыт киäң дойду кätäfinän, улуу дойду улаһатынан, аан дойду арһасынан сылцан ойноон äн, улахан уол, чугасынан сырытыннарыма бу бädиги!» — дiän бараннар iккi тiмiр уот аңар аңар масынан үүрiн таһардылар [Пекарский, 1910. С. 332 (олонхо «Братья Элик Боотур и Ныгыл Боотур»)].

Однажды утром, после того как мальчики поели, как едят обычно, и вознамерились поиграть, как играют обычно, обе их матери, не позволив этого, сказали следующее: «Выйдя отсюда, играйте за краем широкой земли, на окраине великой земли, за кромкой великой земли, на выпуклости просторной земли, ты, старший мальчик, не подпускай сюда близко этого бедокура!». Сказав так, вытолкали их обоих кочергой.

В первый же день они обежали все родные места, на второй день, оказавшись вдали от дома, встретили медведя, которого младший брат приволок домой, за что был бит палками. После этого братья обратились к матерям с просьбой о наречении именем. Матери передают им наказ отца:

Кäriäs тылын äтiн барбыта уол курдук дiän: «улахан оһом аата буолоох тустаах — сätтä тусахталаах Дägällään-älämäs аттаах Älik-боотур буолуохтун» дiäбитä, «атчыгы уолум аата буолуох тустаах — тоһус тусахталаах Дугул хара аттаах Ныгыл-буотур буолуохтун» дiäбитä, «таңнар таңастарыгар — мин омук ааттаахтарыгар, улуус туiгунаахтарыгар таңнар таңастарбын үllärän, тутгар сäптäрбiн үllärän биäртäläär!» дiäбитä. «Minjär миңäläрг көрдүүр күннärä буоллаһына — самантан түсәннääh iлiн дiäки бардахха — kälbäljijbät-iägälcijbät кätit Сibiir туут хажысар

төбөтүн курдук өрө ханарыян тахсытыгар, кіңкінір кіяң халлаан сарыы тімәх курдук таңнары намтаан түсүүтүгәр, уорааннаах муора бәтәрәә усујатыгар кіяң халлаан Силлиәмә-хотун сиибіктәтин сии тураллара буолуо. Уол сиргә, — көтөр кынатгаах кыыл үстә сымыыттаан тіјәр, сүүрәр кыыл үстә тубуттаан тіјәр сирә буолуоҕа, — үс улахан мосол баар буолуо» діабитә. «Олору ат гыных тустаахтар» діабитә. Иңјә діән кәриәс әтән барбыта, биәбәйдәрбит оҕолоро!» [Там же. С. 335, 336].

Предсмертные слова его были таковы: «Назначенное имя моего старшего сына Элик Боотур, имеющий пегого коня с семью отметинами на лбу по кличке Дэгэллээн; младшего сына определенное имя — Ныгыл Боотур, имеющий черного коня с девятью отметинами на лбу по кличке Дугул Хара». «Мои доспехи, ставшие славой у всех инородцев, прославленные во всех улусах, разделите среди них поровну», — сказал он. «Если настанет день, когда они потребуют коня, то если направиться отсюда прямо на восток — на край непоколебимо-несгибаемой широкой Сибири, где земля погибает, подобно загнтому концу тунгусских лыж; где понижается широкозвонящее небо, подобно узкому ровдужному ремешку, можно увидеть, как на этой стороне устья грозно шумящего моря они пасутся на редкой траве реки Силлиэмә-хотун. На том месте, куда пернатые долетают, три раза снеся яйца, а четвероногие — три раза выведя свое потомство, находится три больших препятствия», — сказал он. «Эти кони и есть их предназначенные кони», — сказал он. Так сказав, умер.

Герои отправляются за предназначенными им конями. По дороге им попадаются непроходимая железная чаша, каменная скала, Огненное море; братья благополучно преодолевают все препятствия, добывают коней и возвращаются на родину. В данном случае добывание коней аналогично типовому эпическому мотиву первого

подвига героя, который знаменует собой завершение темы героического детства. Однако здесь хотелось бы отметить, что тема первого подвига и связанных с ним испытаний, имеющих вид инициации, не характерна для олонхо. На это указывает, например, то, что в олонхо принципиально отсутствует мотив, названный в свое время А. П. Скафтымовым «мотивом предварительной недооценки героя» [Скафтымов, 1924. С. 50].

Тем не менее не всегда мотив воспитания оказывается предметом прямого повествования или самостоятельным сюжетным звеном. Во многих текстах он предстает в своем редуцированном виде.

Итак, отметим основные формы реализации мотива воспитания.

1. Герой воспитывается небожителями или божествами *айыы*, например, духом-хозяйкой местности. В этом случае пространственным оформлением мотива воспитания является дерево. Воспитание героя небожителями предстает как продолжение темы небесного происхождения богатыря.

2. Герой воспитывается у «волшебников» и обретает «шаманские» качества. Редуцированной формой реализации этого мотива является рассказ о временном исчезновении ребенка — похищении или убегании. Преимущественным пространственным выражением данного мотива выступает море как образ гиблого, сопряженного с временной смертью героя места или как символ такого места.

Содержанием мотива воспитания становится рассказ о богатырском детстве и добывании доспехов. При этом обязательным условием воспитания становится выход героя за пределы *своего* мира. Этот мотив также может иметь вид рассказа о временном отсутствии героя.

2.3. ОТПРАВЛЕНИЕ ГЕРОЯ В БОГАТЫРСКИЙ ПОХОД

Напомним, что экспозиционная часть олонхо, представленная в предыдущей части работы, имеет своим предметом описания ту «ось координат», в рамки которой вписана сюжетно-событийная последовательность олонхо. При этом комплекс экспозиционных мотивов, обнимающий почти всю парадигму пространственных элементов, не только являет собой яркий пример статических описаний, но и оказывается изображением изначально *конфликтных* локусов и изображением *порождающей конфликт ситуации*. Как уже отмечалось, особенно ярко это проявляется в мотиве-описании жилища. Другие локусы хоть и не обладают столь яркой конфликтопорождающей семантикой, но в контексте противопоставления пространства *айыы* и *абаасы*, в котором второй член оппозиции содержит в себе не просто отрицательные, а и агрессивные характеристики, получают конфликтность. Здесь мы хотим показать, что отправление героя в богатырский поход, открывающее собственно событийную последовательность олонхо, сюжетно реализует «конфликтопорождающую» семантику описанных в экспозиции локусов.

В событийном плане содержание этого мотива представляет собой рассказ о том, что стало поводом для отправления героя в поход. Чаще всего встречаются следующие типы мотивировок: 1) «эпическая строптивость» героя-богатыря (т. е. желание «на мир посмотреть, себя показать»), 2) одиночество эпического богатыря и 3) «похищение богатырем *абаасы* жены (сестры или невесты) героя. С точки зрения пространственных перемещений их можно разделить на две группы: мотивы, характеризующиеся *личным* желанием героя выйти за пределы своего мира, и мотивы, представляющие со-

бой, так сказать, *принуждение* героя к пространственному передвижению.

Отметим еще один важный сюжетообразующий момент. Выше мы указывали на способность экспозиционных мотивов-описаний трансформироваться в мотивы-ситуации. Мизансцена, которая открывает олонхо, представляет собой своеобразную «апологию границы» (обозначены пределы, до которых простирает корни и ветви мировое древо; указывается граница родной земли героя — лес, море, горы; перечисляется набор опасностей, от которых призвано защитить жилище), причем все эти границы отнюдь не непреступны: их надежность и устойчивость — лишь желаемое, а не преимущественное качество.

Мотивы, играющие роль сюжетно-композиционной завязки, в пространственном отношении характеризуются именно *нарушением* этих установленных границ — врагами героя, либо самим героем. Это выражается как сюжетными средствами — рассказом о «попирании» границы (т. е. ее пересечении в направлении извне вовнутрь) врагом (или не врагом) или о выходе самого богатыря за ее пределы (т. е. о перемещении изнутри вовне), так и при помощи специфических формул (например, так называемой формулы «перечисление опасностей»), изображающих состояние «возможности нарушения» или описывающих «степень нарушения» всех упомянутых в экспозиции пространственных сфер.

Оговорим, что под последними мы подразумеваем *алаас*, *подворье*, *жилище*, т. е. страну героя, которая выступает частью глобального мироздания, поскольку в олонхо родная земля-страна героя совпадает со Средним миром; *жилище* соответствует личному пространству героя, а *подворье* представляет собой зону, очерчивающую границы освоенного пространства.

Именно *подворье* часто выступает местом первой встречи героя с *абаасы* или вестником *айыы*, например, прибывший с вестью или недобрыми намерениями персонаж часто застаёт героя за «хозяйственной деятельностью», т. е. на подворье:

Тобус чагдаат ойобону
Күрдүргэччи алларан
Күүгүнэччи сүүрдэн кэбиһэр,
Үрүн-хара сүүрүгүн
Күүгүнэччи үүрэн аҗалан уулатар.
<...> Оол арын кырыгыттан
Арай хамса буруотун курдук
Хара күдэн былыт
Өрө өрүкүйэн таҕыста.
<...> Кыһыл көмүс чыгычаах
Таннары дьырыкынаан түһэр.

С грохотом долбит он
девять прорубей для водопоя,
громыхая, процеживает воду сачком,
с шумом пригоняет и поит
белых и черных бегунов своих <...>
От нижнего края восточного неба
взвилось, поднимаясь вверх,
черное мглистое облако <...>
Вслед за этим дождь застучал дробный,
гром загремел раскатистый <...>
И с неба, трепыхаясь, стала спускаться²⁹
Птичка золотая с красным отблеском²⁹
[Строптивный Кулун Куллуштуур. С. 17—18; 294—295]

²⁹ Подобная ситуация вообще является типовой для тюрко-монгольского эпоса, например, в бурятском эпосе «осмотр стада и табунов описывается как подвиг. Герой собирается, призывает коня, одевается и отправляется. Во время поездки встречается с чудовищем, которого в единоборстве побеждает». См.: [Уланов, 1963. С. 113].

Другой обычной ситуацией оказывается эпизод, когда герой обнаруживает в загоне для скота (тоже пространстве подворья) «большое родильное место жеребенка», из которого «вылупляется» богатырь *абаасы*.

Эр Соготох, недолго думая, распорол это место. В нем находился огромный богатырь. Одежда его была вся железная. Лицо его было черно, а глаза его были как людяные окна. Рот его походил на огромную яму. Нос был безобразный — курносый. Зубы его походили на жаржавленные заступы, а на голове его была железная шапка [Емельянов, 1980. С. 90].

Занятие героя хозяйственной деятельностью в момент прибытия богатыря *абаасы* или другого персонажа можно расценить как способ пространственной характеристики сюжетного действия. Появление антагониста в этом месте становится признаком нарушения им пространства, освоенного человеком, т. е. зоны его непосредственного влияния. Итак, подворье наиболее часто выступает местом завязывания конфликта; это может быть оскорбление, вызов на бой или сам бой, который почти никогда не заканчивается победой какой-либо из сторон (чаще антагонист «напускает морок» и исчезает).

Крайним случаем агрессии антагониста следует считать посягательство врага на личное пространство, в роли которого выступает жилище — последняя граница между *своим* и *чужим*. Например, в олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» богатырь *абаасы* сносит одну из стен жилища и уносит женщину вместе с *хаппахчы*³⁰:

<...> тус хоту діакіттән, Куттуі суолун діакіттән, солонноох содуомнаах халлаан хотугу өттөн діакіттән

³⁰ Хаппахчы — закрытое ложе, чулан для девушки, постель; т. е. самая интимная часть женской половины жилища.

сүрдääh сүнä кугунас долгун тыал тiјän кällä, үрүң. былыт öрүкүтän үөмääлäsän таһыста, халлаан оројугар хара былыт ханыыласан, хоңор былыт куорхајан таһыста да ца сүрдääh сүнä улахан тыал буолла <...> Онтон үүсä көстөр күөх маһан халлаана тордуја ајаһын саһа туналыјан көстүбät кына бурһа буолла, нäрилер нас түүттүгän доиду кыс јахтар туосахтатын саһа туналыјан көстүбät кына сiк туман түсän хаалла үс күөс быстыңын холобурдаах.

Онуоха бу кiсi äттä:

— «<...> Мин дiätäх кiсi үөмän тiјбät үтүө ааппын үүсä аллараа биiстärä ца ааттаан кällilär äбät бадаһа... Бу аны балтым оһо бу тыалтан куттаныаһа, — циäбär тахсан көрсүүсүбүн!» — дiätä да циätин дiäки уурдаран таһыста да ца iсiгär көтөн түстä.

Ол түсän баран, хаңас дiäки балта сытар оронугар тiiјän көрбүтä, балаһан аңар äңäрин көтүрү харбаабыт, оронун сäриитин адаарытчи тардан ылбыт — суорһан тälläх да суох — онно öңөјөн хаалбыт, ца, үс төгүл циäни төгүрүтчү көттө да булбата... [Пекарский, 1907. С. 14 (олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»)].

<...> со стороны севера, со стороны кухтуйской дороги, со стороны ненасытно-жадного зловещего северного неба налетел грозный ревуший ветер, белая туча резко вздыбилась, на середине неба кучею черная туча поднялась, бурая туча громоздко поднялась и поднялся ужасный ветер. <...> После этого поднялась такая пурга, что верх белого неба перестал быть виден даже размером с украшение на женской одежде; напал такой туман, что преисподняя перестала различаться даже размером с украшение на женской шапке, тьма продержалась время, достаточное, чтобы сварить три горшка мерзлого мяса.

На что этот человек сказал:

— <...> Должно быть, это на мое светлое имя пожаловали обитатели Нижнего мира... Сестренка моя, наверное, испугалась этого ветра — пойду домой, проведу ее! — сказал и кинулся в сторону дома.

Вбежав домой, посмотрел на женскую половину — одна стена дома разрушена, постель разметана, ни подстилки, ни одеяла нет; обежав вокруг дома три раза, не нашел...

Таким образом, отправлению героя в богатырский поход предшествует, в первую очередь, ситуация нарушения границ. Если экспозиция олонхо описывает сравнительно устойчивое состояние эпического космоса, разделенного на три космические зоны, то данный участок сюжета представляет собой рассказ если не об окончательном разрушении миропорядка и воцарении хаоса, то о реальности такой возможности. Нарушение существующих границ приводит к их исчезновению, возникает ситуация неупорядоченности, герой оказывается в своеобразной «зоне атмосферного фронта», на стыке двух наползающих друг на друга полярно противоположных сил: если до вторжения он находился в *центре* своего мира, то теперь он оказывается в некоей *пограничной зоне*, которая грозит перейти в состояние хаоса.

Не случайно ситуация нарушения космического порядка репрезентируется посредством «метеорологического кода»: прибытие богатыря *абаасы*, вестника *айыы* или *абаасы*, сопровождается «возмущением стихии», антагонист как бы «перетаскивает» свои характеристики на мир героя. Например, в приведенном выше фрагменте описывается, как в Среднем мире внезапно начинается дождь или снегопад, выползает из-за горизонта туча и налетает свирепый ветер, хотя в идеальной стране *айыы* должно царствовать вечное лето. Заметим, что подобный «метеорологический код» используется не только в описаниях прибытия персонажей *абаасы* (естественных антагонистов героя, чье появление в пределах *айыы* за-

кономерно должно вызывать такую реакцию). Колебание устоявшегося мира вызывает любое нарушение границы, в том числе и самим героем, когда его чрезмерная активность вызывает природный катаклизм:

Однажды утром расхотелся норов его, буйная кровь кинулась в голову, волосы на висках, как загоревшаяся сера, с треском вспыхнули, стянуло его брюшные жилы, и сухожилия спины вытянулись. Златой пол пробивая, выбежал он на гладкий, что града обильного вихрями белого неба не задержит, чистый двор свой.

Он схватил с крюка свои серые лыжи, надел их и поехал в свою восьмибодную красивую, разубранную усадьбу.

От стремительной езды его вздымалось и ходило море, гулкое широкое небо белками обоих глаз глянуло, а преисподняя по грудь язык выпятила — сказал бы: такая выюга поднялась. Град стал падать градинами с трехтравную корову [Ястремский, 1929. С. 15 (олонхо «Эр Соготх»)].

Безусловно, не случаен и тот факт, что похищение женщины, как правило, сопровождается временным ослеплением героя; это либо происходит из-за описанного катаклизма, либо в тексте прямо указывается, что темноту и туман «напустил» богатырь *абаасы*. Возможно, сюда же можно отнести и такую деталь: похищение женщины богатырем *абаасы* происходит в то время, когда герой спит непробудным богатырским сном (здесь уже само состояние сна есть знак подобной пограничной ситуации).

Итак, главной особенностью мотива отправления героя в богатырский поход является *нарушение границы*, которое возникает как в результате сюжетной реализации героической сущности богатыря, так и в результате экспансии со стороны враждебных сил. Пространственным выражением ситуации нарушения границы становятся подворье или другие пограничные локусы.

2.4. Путь

Если понимать *путь* как средство выражения эпического пространства, то его описание будет иметь вид передвижения героя от одного локуса к другому, т. е. маршрут. Здесь нужно отметить, что топография маршрута в самых общих чертах представлена парадигмой пространственных элементов и получает свою детализацию при соприкосновении героя с тем или иным эпическим локусом. Однако само движение не становится предметом прямого повествования; представление о характере движения и его семантике рождается в повествовании в результате использования специфичных, кончующих из текста в текст формул.

Наиболее часто в олонхо встречается формула, описывающая длительность путешествия героя посредством смены времен года:

Күһүнгүтүн өксүөнүнэн билэн,
Сааскытын хахсатынан билэн,
Сайынгытын самырынан сабажалаан,
Кыһынгытын кырыатынан кыйдаран,
<...> Дьыбардаах айаны айаннаан испит.

Осень по ненастью узнавая,
весну по заморозкам ощущая,
лето по дождю определяя,
зиму по инею распознавая, —
вот так свой путь продолжал.

[Могучий Эр Соготох. С. 120—121]

Другая формула описывает характер движения — скорость, интенсивность и т. д.:

Көнгүтэ тэппитэ —
Күөл онно буолан чөнгөрүстүлэр,
Сыгынах мастары сыыйа тэппитэ —
Сырҕан эһэ буолан сырсыбыттара,

Эмэ мастары эмтэритэ тэппитэ —
Эбээн эмэхситтэрэ буолан
Энэлиэ хаалбыттара.

Выбоины от копыт коня
в ложа крупных озер превращались,
вывороченные коряги,
свирепыми медведями,
оборотясь, разбегались,
деревья, в труху рассыпавшись,
тунгусскими старухами оборотясь,
причитая, позади оставались.

[Там же. С. 120—121]

Все эти образы — вывороченные коряги, свирепые медведи, деревья, тунгусские старухи — символизируют в экспозиционном описании границы «родной земли» героя (в частности лес).

Однако описанием пути являются не только формулы; ими становятся сюжетные мотивы, а именно встречи с различными персонажами, семантика которых коррелирует с семантикой соответствующих локусов.

Обязательным мотивом становится встреча героя со стариком-советчиком Сэркээн Сэсэном. Сюжетная роль Сэркээн Сэсэна (А. Е. Кулаковский переводит это имя как 'красноречивый говорун') — советчик, всезнающий мудрец; кроме того, как справедливо замечает Г. У. Эргис, он является «необыкновенным знатоком всех мест». Например, Сэркээн Сэсэн мирит не узнавших друг друга братьев и рассказывает герою о его происхождении; он повествует о похищенной *абаасы* девушке *айыы*, которую необходимо спасти; указывает местонахождение похищенной сестры или невесты и т. д.

Встреча с Сэркээн Сэсэном не сопровождается четкой пространственной характеристикой, закрепленной в повествовании. Тем не менее само традиционное описа-

ние персонажа — старичок маленького роста, живущий под пнем (или бегающий вверх и вниз по дереву), — легко поддается пространственной трактовке. Пространство Сэркээн Сэсэна — лес. Старик живет в лесу, привязывает преследующего героя богатыря *абаасы* к дереву и даже, согласно некоторым сюжетам, связан с *тунгусским* шаманом. Лес в пространственных описаниях олонхо не разработан столь подробно, как, например, описания Среднего и Нижнего мира, но в экспозиции, как уже отмечалось, он присутствует как та периферия, которая задает границы пространства героя. Интересно при этом вспомнить, что, согласно одному из олонхо, верховное божество поселяет Сэркээн Сэсэна, своего отпрыска, на северном мысе Огненного моря, среди густого леса:

«Уолан сiмälijär уулах, охтон баранар мастаах, орто туоi бороң, дойдуга биis усугар iстär кулгаах кулугута, көрөр харах цүккätä буол!» Дiян Сабдигiрäi-маңаны кулутунан анаан кiнiläri олорорго ыжан ыппыта ыжыыра кыжыыра уста турар кысыл кумах кыцымахтаах Нудулу-Уот бaжaђал хоту оjођосугар, түң ожуур icигär, көндöi тöңүргäc үүтүттän, сыгынах аңаарын сађа балађантан бурбур буруо тахса турар сiригär [Пекарский, 1911. С. 403 (олонхо «Потомки Юрюнг Айыы Тойона»)].

«Стань всеслышащим ухом и всевидящим оком среднего, имеющего глинисто-серую землю; с испаряющейся, но не убывающей водой; падающими, но не редееющими деревьями!» — сказав так, вместе с рабом по имени Сэбдигирэй-маган поселили на северной стороне Огненного Нудулу моря, имеющего торосы из беспрерывно плывущего красного хрустящего песка; посреди непроходимого леса; в балагане размером с половину поваленного бурей дерева, из дымового отверстия которого, подобного полому пню, валит дым *бур-бур буруо*.

Напомним также, что формула, описывающая характер движения героя, создает именно образ леса — в разных вариантах этой формулы последовательно упоминаются коряги и деревья, волки и медведи, а также тунгусские старухи и дети, вообще обыгрывание образа тунгуса при изображении леса является общим местом олонхо.

Отметим, что лес в олонхо, несмотря на его биологическую и этническую маркировку, не является безусловно враждебным пространством, скорее он занимает стороннюю позицию по отношению к оппонентам, что позволяет характеризовать его, возможно, и как нейтральное пространство, но атрибутика представляющих его персонажей характеризует лес как «пространство тунгусов», т. е. «культурно чуждое», *иное* (но не совсем *чужое*) пространство, которое необходимо познать. Устойчивое сравнение «края земли» с загнутыми концами *тунгусских* лыж, очевидно, продолжает этот же семантический ряд. Лес имеет достаточно определенное положение в создаваемой олонхо структуре пространства, которая, в схематичном выражении, имеет следующий вид: пространство *айыы* — лес как нейтральное пространство — пространство *абаасы*. Лес, таким образом, отмечает подступы героя к *чужому* пространству. Он существенно дополняет и усложняет общую картину эпического пространства, упрощенно задаваемую в экспозиционном описании олонхо как бинарное противопоставление *айыы* и *абаасы*.

Выехав за пределы «родной земли» и попав в некое промежуточное пространство, отделяющее *свой* мир героя от *чужого*, герой неожиданно оказывается в красивой, «неизвестно откуда появившейся» местности. Здесь он встречает трех красавиц (или одну красавицу, коли-

чество их может меняться), являющихся на самом деле девками *абаасы*, принявшими вид девушек *айыы*; как предупреждает героя богатырский конь, встреченный в пути мудрец или другой советчик, встреча с этими девушками чревата гибелью. Как правило, красавицы предлагают герою сделать у них остановку и отдохнуть:

Приехал он к славному узлу девяти дорог, к сближению семи дорог. Вот, когда он глядит — серебристых соболей доху накинула... о трех отверстиях пеструю гадальную ложку³¹ в руках держала, что озерко, чан кумысный выставлен, что лес, серебристых березок наставлено³² заздравных кубков много наставлено... по правую сторону от себя девять молодых парней поставила... по левую от себя сторону восемь девиц поставила... блестящих серебристых тарелок наставила... светлый стол выставлен... цельная шкура белого коня на сиденье брошена. Эта женщина так возговорила:

— Ну, вот!... Остановись! Откушай! — говорила.

Тогда вот человек этот наперекор жене пошел: Эр Соготох подошел покушать, на цельную белую конскую шкуру сел...

Загудело шумом в ушах у него, провалился на дно бездны, на семь сажений льдом покрытой... [Ястремский, 1929. С. 38—40 (олонхо «Эр Соготох»)].

Здесь герой обманывается появившимися перед ним признаками пространства *айыы*, каковыми являются благоприятная символика серебра и конного скота, атрибу-

³¹ Имеется в виду специальная ложка с длинным черенком, используемая на летнем празднике *ысыах* для кропления кумысом божествам *айыы*. Рукоятка ложки обвязывалась пучком конских волос, отсюда эпитет — пестрая.

³² Т. е. устроен *чэчир* — воткнутые в землю березки, обязательный атрибут праздника *ысыах*.

тика праздника *ысыах* (кумысная посуда, пестрая гадальная ложка, *чэчир*), и становится жертвой красавицы-оборотня: заманивая богатыря, оборотень принимает облик почтенной женщины *айыы*, справляющей *ысыах*.

В некоторых текстах красавицы-оборотни пытаются соблазнить героя; например, встречается эпизод, в котором мнимая девица *айыы* принимает облик похищенной и разыскиваемой герою жены и принуждает его к близости:

<...> Ол кэнниттэн
Сарсыарда анараатах диэки
Эргийээри гыммыта, анаар өттө
Тоҕо эрэ хамсаабат буолбут.
Өйдөөн-дьүүллээн көрбүтэ:
Дьахтар да суох, туох да суох.
Хайа охсубут анаара,
Быһа охсубут бычаҕаһа
Дьардьамайа эрэ хаалбыт.
Этин туох эрэ сизэн кэбиспит.

<...> После того утром на другой бок
перевернуться захотел было —
одна половина его
почему-то недвижимой стала.
Внимательно огляделся:
и жены нет, и ничего нет.
Лишь отсеченная половина,
отрубленная половина —
скелет-остов остался,
кто-то тело его съел.

[Могучий Эр Соготох. С. 218—221]

Итак, красавицы предлагают сделать у них остановку и отдохнуть, красавица просит о помощи, красавица предлагает на себе жениться, красавица принимает облик жены или невесты-суженой. Герою необходимо разглядеть в этих красавицах девиц *абаасы*, опознать опас-

ность, связанную с ними. По существу, содержание мотива заключается в том, что герой распознает ложное и истинное (или пространство, или брачного партнера).

Эта встреча происходит в том промежуточном отрезке, который отделяет пространство героя от пространства *абаасы*. Локус, в котором обитают красавицы-оборотни, характеризуется ситуацией, когда приметы того и иного мира, т. е. мира *айыы* и мира *абаасы*, смешаны, присутствуют в бессистемном виде. Она как бы продолжает ту пограничную ситуацию, которая воцаряется в эпическом мире после вторжения антагониста в мир героя, или, наоборот, «взрывания» героем собственного мира, когда он его покидает. Не случайно в одном из олонхо герой удивляется «неправильности» открывающейся перед ним пространственной картины:

«Бай, бу абааны дойдутугар
айыы дойдута
Хайдах баар буолар баҕайытай» — диэн,
Манна киирэн
Айаннаан-сэмэлээ иһэн эрэ,
Аргый арай тохтоон көрө, айаннаан испитэ.
Дьиннээх айыы дойдута
Бу дойдута айыллыбыт эбит.
Туох ааттаах буолбут баҕайынай,
Анах сүөһү манна үөскээбит,
Сырпай сиэллээх
Сылгы бөбө баар буолбут эбит.

«Бай, в этой стране *абаасы*
земля *айыы* как оказаться может?» — подумал,
сюда въезжая, дальше следуя,
останавливаясь, неторопливо
разглядывая, свой путь продолжал.
Настоящая земля *айыы* в этой стране
создана, оказывается,
Что же такое, напасть какая,

рогатый скот тут расплодился,
долгогривые здесь размножились,
оказывается.

[Могучий Эр Соготох. С. 214—215]

Появление красавиц-оборотней на пути героя становится как бы признаком надвигающегося пространства *абаасы* (куда герой держит путь), «сгущения» его признаков, репликой Нижнего мира. Движение героя по этому промежуточному пространству представляет собой его освоение, т. е. систематизацию; происходит расчленение пространственных зон, герой разделяет *свое* и *чужое*, распознает *айыы* и *абаасы* и получает советы³³ Если встреча с красавицами-оборотнями становится «орудийным выражением неопределенности на пути» (выражение В. Н. Топорова), то встреча со стариком-советчиком оказывается способом подавления этой неопределенности, «выражением определенности пути».

2.5. ПЕРЕПРАВА

Мотив переправы является важным и обязательным сюжетным мотивом олонхо. Еще В. Я. Пропп отмечал, что «переправа есть подчеркнутый, выпуклый, чрезвычайно яркий момент пространственного передвижения героя» [Пропп, 1996. С. 202]. Он имеет четкое и постоянное сюжетно-композиционное положение, так же определено и его пространственное оформление. Этот локус, как отмечалось, фиксирует вход в иное простран-

³³ Ср.: «Освоение пространства — это прежде всего проблема семантического характера... <...> Освоенное пространство — всегда систематизированное пространство, подвергшееся некоторой ценностной акцентировке» [Байбурин, 1983. С. 19].

но (Верхний или Нижний мир) и чаще всего отмечается лексемой *аартык* ('теснина', 'горное ущелье', 'перевал', 'проход'). Повествование олонхо не имеет строго регламентированного, закреплённого в текстах образа порога: это может быть как перевал в Нижний мир, описываемый посредством своеобразного животно-телесного кода, так и различные препятствия. Способы организации этого препятствия и способы его преодоления тоже могут варьироваться. Иногда вход в иное пространство утраивается: в пути перед героем последовательно предстают огромная непроходимая гора, железный лес и Огненное море. Дублированием и одновременно усложнением этого препятствия часто является встреча со «стражами порога». Типовой случай перехода через *аартык* представляет собой следующее: герой проходит перевал, оборотившись «железной релью» или «трехгранной стальной стрелой»³⁴.

Наиболее часто встречаемое уподобление *аартыка* горлу животного часто подкрепляется зооморфными образами:

³⁴ Интересно, что этот же способ переправы зафиксирован в атрибутике шаманского костюма; имеется в виду специальная привеска *ойбон тимирэ* — металлическое изображение проруби с привязанной к ней стрелой, символизирующее вход в Нижний мир. При толковании символики шаманского костюма исследователи часто прибегали к аналогиям с олонхо, но и в олонхо имеются аллюзии с атрибутикой шаманского костюма, например, распространенная формула *кюн туллара, кюсэнгэ быстара дээ буолла* (букв.: 'вот, настало время, когда может оторваться кюн, потеряться кюсэнгэ', т. е. главные металлические привески на костюме, потеря которых есть, безусловно, неблагоприятный для шамана знак), означающая, что герой попал в беду. О семантике шаманского костюма см.: [Прокофьева, 1971. С. 3—100].

<...> Сэтгэ хахай кыыл утары
Айахтарын атан туралларын
Хайа да диэкинэн
Ааһыллар сирэ суоѳун өйдөбүтэ.

<...> Семь львов — зверей,
пасти разинув, стояли,
ни с какой стороны
обойти их было нельзя, понял.

[Могучий Эр Соготох. С. 122—123]

Или образами неких антропоморфных чудовищ:

Хоту-соѳуруу субуллаѳныы-субуллаѳныы,
Иннинэн-кэннинэн
Сыйыланнныы-сыйыланнныы,
Киһиттэн эмиэ атынга дылы,
Абааһыттан эмиэ атынга дылы
Туох эрэ бу курдук диэн тойуктаах,
Ити курдук диэн кэпсэлээх буола
Быһаѳас тыына,
Итэѳэс этэ сылдыбыт эбит.

...на север и юг,
извиваясь-протягиваясь,
взад-вперед
извиваясь-вытягиваясь,
и на человека-то не похожее,
и с *абаасы* не схожее нечто
вот с такими словами,
вот с такими речами,
вполдыхания придыхая,
вполслова молвя,
ползало, оказывается.

[Там же. С. 166—167]

Встретив этих чудовищ и не зная другого способа
попасть в Нижний мир, кроме как впрыгнуть им в пасть,
герой оборачивается стрелой и проскакивает сквозь них:

<...> Үс кырыылаах
Ыстаал тимир ох буолан,
Хахай кыыллары
Айахтарын үүтүнэн түһэн баран,
Эмэхэлиринэн тахсан эрдэбинэ,
Бүтэһик хахай кыыл
Кутуругун быһа хабан хаалбытыгар <...>
Хахай кыыллар
Өлбүттэрин хойут өйдөөннөр,
Кэлин ааспытын кэннэ
Өлөн адаарыһан түспүттэрэ.

<...> Кувыркнувшись-перевернувшись,
в трехгранную стальную стрелу
превратившись, сам
в разинутые пасти львов ринулся,
когда через их
задние проходы проскакивал,
последний лев за свой хвост
ухватился было...
Львы-звери,
опомниться не успев, умерли:
когда он уже проскочил,
упали за смертью вверх ногами.

[Могучий Эр Соготох. С. 122—123]

Итак, граница, различные способы ее форсирования могут варьироваться, но внутреннее содержание мотива — преодоление преграды — от этого не меняется. Способ переправы определяет семантическая специфика локуса: герой может просто переплыть или переехать на богатырском коне через Огненное море; перевезти героя может и специальный перевозчик или сам дух-хозяин в обмен на подарок; герой может перепрыгнуть на коне через непроходимую гору и железный лес, а может и разрушить их выстрелом из лука и т. д.

Основные составляющие мотива переправы включают в себя следующие моменты: 1) указание на погра-

ничное положение, 2) наличие определенным образом организованной преграды, 3) преодоление преграды, 4) последующее попадание в иное пространство:

Он достиг той страны, где край земли, загнувшись вверх, как носки лыж, и небо, как брюхо жеребой кобылы, отвиснувши, как будто били и кусали друг друга, подобно захудалой лошади. Здесь он круто удержал коня и посмотрел вправо. Видит он: наскакивает на него, подобно девятилетнему молодому жеребцу, громадный мыс. Посмотрел влево и видит: теснят его неровные камни, как если бы навстречу ему легли с мычанием пятилетние или шестилетние быки. Посмотрел вперед и видит: наскакивает на него зеленая гора. Посмотрел вверх на нее: это такой камень, через который пташке не перелететь, а внизу длинноносая серая мышь не прорвется. По сию сторону глянул: стоит коновязь, а на ней семь человеческих ликов. У кого грива была, тот гриву здесь повесил; от конного взяли тут плеть, от пешего — посох, у кривого отняли слезу глаз, у хромого — сок суставов. Такая сумеречно-темная коновязь стоит!..

— Вот как! Вот как! Эвона как! О семи человеческих ликах, сумеречно-темной коновязи моей дух и вы, семь медных ликов, услышите мое слово! Откройте проход ваш, за дары и приношения открываемый! Дорогу неровную выровняйте, полный корней путь сгладьте!

Коновязь эта на семь частей распалась, и выскочили оттуда семь медноликих людей. Тогда наш человек из своего коня выдернул семь волосков и, трижды кругом ими помахавши, в сторону солнца их бросил, сказавши:

— Обратитесь в семь яловых кобыл!

Обратились в кобыл. Он отрубил им головы и, на пальму насаживая, побросал их той коновязи. Те медноликие стали есть. А наш человек сел на коня и погнал мимо, звонкою рысью поскакал по прихотливым извилинам горного прохода. Прибыл он в страну ущербленного солнца, ущербленного месяца [Ястремский, 1929. С. 65

(олонхо «Вороним конем владеющий, в оборотничестве искусившийся Кулун Куллустуур»)].

Даже в такой нетипичной реализации переправы обнаруживаются указанные нами атрибуты мотива: *пограничное положение* этого локуса демонстрируется прямым указанием на «край земли» (используется традиционная формула, описывающая «загнутый край земли и свисающий край неба»); *непроходимость границы* передается здесь не только наличием специальных духов-хозяев порога, требующих жертву («семь медноликих»), но и в самом описании — например, «неровные камни» сравниваются с быками (т. е. с воплощенной неподвижностью, как это имеет место в описании жилища); признание жертвы становится *преодолением преграды*, наконец, преодоление преграды приводит к *попаданию в иное пространство* («Прибыл он в страну ущербленного солнца, ущербленного месяца», т. е. в Нижний мир). В большинстве случаев преодоление преграды выступает своеобразным испытанием: герой должен правильно себя повести, не случайно его об этом предупреждают заранее (вообще, по нашим наблюдениям, героя олонхо предупреждают в двух случаях — перед встречей с красавицами-оборотнями и встречей с духом-хозяином порога).

Необычность приведенного фрагмента заключается в том, что в нем в качестве пространственного порога выступает коновязь. Этот образ границы в виде коновязи, которая как функциональный вариант священной вертикали обычно выступает в качестве пространственного центра, выглядит довольно неожиданно. Но, как нам кажется, в данном достаточно подробном описании границы миров, которое не только разворачивается, но и моделируется последовательным введением четырех сто-

рон (право, лево, верх, низ), коновязь играет роль *центра* границы, т. е. выступает в свойственной ей функции. Выделение четырех пространственных направлений строится по такому же принципу, по какому в экспозиционных описаниях моделируется целостная картина пространства и устанавливается центр.

Таким образом, функциональное содержание мотива переправы, оформленной *артыком* или различными пространственными препятствиями, заключается в том, что он отмечает попадание героя в иное пространство. При том что пространственное выражение преграды варьируется, актуализация этого локуса как некоего тела оказывается главной особенностью мотива — его конкретное событийное наполнение в большинстве случаев по-разному использует разные варианты универсальной антропокосмической метафоры.

2.6. ПРЕБЫВАНИЕ ГЕРОЯ В НИЖНЕМ МИРЕ

Конкретное событийное наполнение рассказа о пребывании героя в Нижнем мире изобилует описанием самых разнообразных подвигов героя и вообще охватывает большую часть повествования. Однако при очевидном многообразии конкретных сюжетных мотивов, которые встречаются в этой части сюжетно-композиционной структуры, главной его особенностью можно считать демонстрацию и непосредственную сюжетную реализацию враждебной и деструктивной семантики Нижнего мира. Поскольку движение героя по Нижнему миру сопряжено с многочисленными боями с его обитателями, можно сказать, что *бой* как сюжетный мотив становится одной из основных форм сюжетного разворачивания семантики Нижнего мира.

Большинство боев, происходящих в Нижнем мире, строится по единой схеме: герой побеждает противника, размалывает или разрубает на мелкие куски его останки и разбрасывает «на пир солнцу и месяцу» (*ый ысыага, кюп кюдэнэ*). Обратим внимание на тот факт, что уже в приведенной формуле, которая очень распространена в олонхо, отражено смыслообразующее значение антинормии *праздника* и *боя*. При том что выражение *ый ысыага*, т. е. *ысыах* луне или крошение луне, употребляется как в значении «уничтожил противника, размолвил его в прах», так и в значении «воевал», оба варианта употребления этого выражения отличаются переносностью значения, приданием ему противоположного смысла: если *ысыах* (букв.: ‘разбрызгивание’), творимый в Верхнем или Среднем мире, направлен на поддержание жизни, то *ый ысыага*, устраиваемый героем в Нижнем мире, направлен на прерывание жизни.

Однако герою не удается полностью уничтожить врага, и «одна косточка» бесследно исчезает. Далее повествование строится как рассказ об оживании или оживлении поверженного богатыря *абаасы* и о его мести. Здесь на сцену выходит особый персонаж, часто именуемый Джэгэ Бааба (т. е. Баба Яга) или старуха-пестунья, воспитательница богатырей *абаасы*. Исполнение этой роли становится содержанием отдельного рассказа:

Вскочил Эр Соготох. Схватил свою пальму, в мелкие крошки искрошил демонова сына, «на пир, мол, солнцу и месяцу» развеял. Затем Эр Соготох оборотился в сокола с белой полосой вокруг шеи, с пуховыми круглыми комками на хвосте, полетел вверх и, превратившись в огненную звезду, лег на видимом людьми (якутами) ближайшем к нам (пешем) небе. С северного края моря показалась вдруг старуха, о трех горбах горбатая. Взглянул на нее Эр Соготох: с облезлой мордой белую собаку вела она. Потом

смотрит: у ней под мышкой железная колыбель, с железным желобком и железной дугою.

«Беда! — запела она, — густой туман мои напевы, снег и дождь мой крик, черный дым моя песнь! И-и!» Плакала она: «Дитя мое, Нюргун могучий! Сюда! Сюда! — звала она собаку. — Из косточек моего дитяти не найдется ли какой осколочек. Найди!» Та побежала и принесла кость. Сейчас ту кость схватила старуха, в железную колыбель брякнула, собаку свою повела, колыбель под мышку взяла и пошла на север. <...> Он (Эр Соготох) побежал прямо на север. Вдоль по такой глубоко проторенной дороге побежал, что человек по шею в ней скрывался: бежал по стране с чахлой железной травой и чахлыми железными деревьями. Глядит — стоит железная юрта. <...> Когда вошел он, глядь, сидит старуха в железной кровати из костей ног девяноста человек, из костей хребтов семидесяти человек, из костей шей восьмидесяти человек: сидит и железную колыбель колышет [Ястремский, 1929. С. 28—29 (олонхо «Эр Соготох»)].

Далее рассказ строится как изведение возрождающегося противника. Обратим внимание на то, что образ Джэгэ Бааба, старухи-пестуньи, оживляющей богатыря *абаасы*, является своеобразной негативной параллелью или пародией на дух-хозяйку местности, которая воспитывает богатыря *айыы*. Действия старухи-пестуньи как бы «переворачивают» действия Аан Алахчын Хотун: если дух-хозяйка местности «доделывает» героя, то демонская старуха его оживляет; если богатыря *айыы* вскармливают божественной влагой *илгэ*, то богатыря *абаасы* — кровавыми сгустками; если богатырь *айыы* воспитывается в гнезде на мировом древе, то богатырь *абаасы* — в железной колыбели и т. д.

Таковыми же «антонимичными» выглядят и многочисленные девки *абаасы*, обитательницы Нижнего мира, встречающие героя:

<...> Өлөр өлүү абааны кыһа
Ойон тахсан баран, иннигэр-кэннигэр
Эйэннии-эйэннии
Саманник диэн сангалаах буола турбута:
«<...> Харыадылаан Бэргэнигим,
Кэтэспитим сэттэ сылтан орто баҕас,
Эйигин дьэ кэлэхийдиэ диэхийиктээн,
Эрдиир киһи сыттарыга
Сытыы тумус муннуларбар
Сабыгалан биэрбитэ
Үстүүрүгэ төгүрүгэ сылланыктан
орто баҕас.

<...> Дева смерти — погибели
оттуда выскочила,
спереди-сзади него кривляясь,
вот такую речь повела:
«<...> Мой Харыаджылаан Бэргэн...
больше семи лет тебя поджидаю уже.
Как дух твоей мужеской плоти
в мой остроклювый нос ударил,
тому три кругленьких годика
миновало уже.

[Могучий Эр Соготок. С. 298—299]

Внешний вид и действия подобных девок часто описываются как комическая параллель к девице *айыы*, суженой героя. Например, в олонхо «Эр Соготок», опубликованном С. В. Ястремским, этот момент пародирования можно проследить на самых незначительных деталях. Так, согласно этому олонхо, герой добывает для кузнецов, выковавших ему доспехи, дочь Арсан Дуолая, главы племен *абаасы* Нижнего мира. Узнав, что за ней приехали, «желтолицая, в замшевом платье, с железными и медными серьгами демонова девка» радостно воскликнула:

Тогда со своего осьминожного лабаза железного <...> об осьми ногах чудищ-бесов девка... подошла к отцу и матери и слово сказала: «О, матушка милая! Уже давно необманные приметы были у меня, что придет мой муж. О, батюшка милый! Еще в прежние ночи все тот же сон беспрерывно видела я, что придет муженек мой! Значит, святой земле определена я. А я родилась, когда исполнилось семь веков, что Смертного-боя-шаман в течение семи дней и ночей по заказу вашему справлял обряд разрезания веревки, чтоб дети родились у вас. Принесите мне мою нанковую шапку, опушенную кожей с головы девяноста человек, и обвесьте кистями костей затылков с семидесяти человек! Скорее принесите мое ожерелье из позвонков восьмидесяти человек! <...> И принесите мне мое хорьковое опахало! Ведь я теперь суженая чужеземца. Ухожу я!» [Ястремский, 1929. С. 18 (олонхо «Эр Соготох»)].

В данном фрагменте пародийно обыграны практически все атрибуты эпической красавицы: например, 1) девка *абаасы* сидит на «железном лабазе» (т. е. здесь обыгрывается локус невесты); 2) она говорит о том, что видела сон о скором прибытии своего суженого (так, как это происходит в контексте мотива прибытия жениха в неузнанном виде; 3) она упоминает о том, что родилась в результате обряда «разрезания веревки» (ср. мотив рождения богатыря у престарелых родителей); 4) наконец, пародийно обыгрывается мотив «красоты невесты-суженой» — здесь невеста уродлива и нелепа.

Таким образом, семантика деструктивного и враждебного пространства Нижнего мира сюжетно разворачивается в многочисленных боях с его обитателями (*ысыах* солнцу и месяцу), содержится как в семантике последних, так и в их функционировании в сюжете, который часто строится по принципу пародирования и парадоксального «переворачивания» примет *айыы*.

2.7. СВАТОВСТВО ГЕРОЯ

Прежде всего мы отметим те моменты, которые определяют структуру данного сюжетного элемента.

Герой отправляется на поиски похищенной или пространственно удаленной невесты. Пространственная удаленность невесты предопределяет и отмечает попадание героя в *другую страну айыы*.

Основной формой сватовства выступает состязание женихов.

Кульминационным моментом сватовства является бой с главным соперником, принадлежащим чуждому, нечеловеческому миру. Этот бой происходит на специально отведенном месте.

Итак, герой попадает в *другую страну айыы* и обнаруживает там прибывших со всех трех миров соперников, претендующих на невесту («сборище богатырей айыы и абаасы, которые забавлялись играми или боролись на состязаниях» [Емельянов, 1980. С. 114]). Основное состязание женихов обычно реализуется в стрельбе из лука в подвешенный «между небом и землей» золотой мячик, в который, согласно повествованию, помещен *кут* (душа) невесты:

Үөсää буоллаһына — отут аһыс биис ууса үтүөләрә үмүөрүсән түсән тураллар, аллараа буоллаһына — адаһатын адаһаламмытынан төрөөбүт Адаһа Буураи-тојон атамаан уолаттара... күөрәјән тахсан тураллар, орто дойду... ортотунан курдаммыт... үс бараа хара күлүктәәх, бытарыјар буор куттаах, босхо бастаах, туман урааңхаі саха дуолан уолаттара бука бары мунјустан тураллар. Онуоха мин хәјаларыгар да биәрәминә олоробун. Биіргәстәригәр биәрдәхпинә — өс-бөһө үөдүјүүсү, кыыдаан-бөһө кырбасысы, аңахаі бөһө аіманыысы. Оол тусуттан көмүс биәбәјим оһотун сүрүн кутун кысыл көмүс сыһаі гынаммын

ап чалахаи былыты атахтаан әрдәһәс улар кыыл түөсүн
әбирин әргитә туппут курдук иһин аһардәләәх маһан халлаан
бәтәрәәнңи әңјәтигәр, соһурууңну сордоох халлаан
бәтәрәәнңи әңјәтигәр алгыс алһаан, тыл әтән: ким әлбәх
әрчәннәәх, тарбах талааннаах, көрөр харах кыраһылаах,
түсөн биәрбәт төлкөлөөх, кәбисән биәрбәт кәскilläәх киси
төбөтүнән хаја ытан, ортотунан быса ытан ылбыт — оол
киси ојох ылыах ыјахтаах [Пекарский, 1910. С. 359—360
(олонхо «Братья Элик Боотур и Ньыгыл Боотур»)].

[говорит отец невесты:] С Верхнего мира спустились,
сгрудившись, лучшие из 38 племен; с Нижнего мира —
выскочили парни... старика Адага Буурай-тойона, не сни-
мающего колодки, хромого с рождения; со Среднего ми-
ра... имеющие пояс посередине... отбрасывающие три
темные тени, имеющие хрупкую земляную душу, свобод-
ную голову рослые парни племени *ураангхай саха*, все,
собравшись здесь, стоят. Не решил я еще, кому из присут-
ствующих отдать свою дочь. Если предпочту кого-нибудь,
вспыхнет брань-ссора, возникнут драки-бои, это приведет
к беде. Поэтому я, пропев *алгыс*³⁵, сказав слово, обратил
кут моей голубушки в золотой мячик (букв.: *золотую баб-
ку*) и поместил его на голубом слизистом облаке (букв.:
сделав ногами голубое слизистое облако), на переднем
краю приветливого восточного неба, подобного грудке
матерого глухаря, на переднем краю неблагоприятного
северного неба: тот, кто имеет большую силу, меткие
пальцы, зоркий взгляд, удачливую судьбу, кто выстрелом
пробьет его, станет мужем.

«Трудные задачи», задаваемые жениху будущим
тестем, трактуются обычно как фольклорное преломле-
ние реальных брачных обычаев и норм (например, риту-
альная изоляция невесты, брачное испытание жениха в

³⁵ Алгыс — благословение, благопожелание, а также заклинание, моление.

миле, ловкости, уме; наконец, пространственная удаленность невесты, что соответствует требованиям экзогамного брака). Их воздействие на формирование мотива, несомненно, имело место. Например, в одном из олонхо родители невесты испытывают жениха следующим образом: положив у входа в дом большой камень, они решают, что если богатырь споткнется и упадет, то станет *хамначчитом*, т. е. слугой, а если разобьет камень, то станет мужем. Н. В. Емельянов интерпретирует этот эпизод как отражение реального обычая, согласно которому жених, входящий в дом, должен был сломать палку, положенную у порога родичами невесты³⁶. Однако очевидный параллелизм невесты и золотого мячика позволяет предположить, что стрельба из лука в подвешенный к небу золотой мячик является не только главным источником для выявления семантики мотива состязания женихов, но и выражением глубинной семантической основы всего сюжета, проявляемой в данном мотиве в наиболее концентрированном виде.

Для того чтобы адекватно вскрыть семантику мотива, нам необходимо обратиться к семантике образа невесты. Для начала рассмотрим параллелизм золотого мячика и невесты. В разных сюжетных вариантах олонхо присутствуют разные трансформации этого уподобления, его можно проследить даже в мотиве «описание красоты невесты»:

Толбоннооххо суламмыт, килбиännäähхä кистämmит, сарбаҗа саспыт, кулгаахтын кубаҗаи маңан, сирәидиін ситә маңан, иккі атыыр манҗыаты кәккәләччи туппут курдук

³⁶ Н. В. Емельянов ссылается на устное свидетельство М. С. Воронкина, участника Енисейской фольклорно-диалектологической экспедиции ИЯЛИ 1959 г. См.: [Емельянов, 1990. С. 130].

tätäĥärkään imnääh, ikki saarba tiriitän атахтасыннармы туппут курдук сураасын хастаах, нуутча кісі агылыскаі інјätін аĥа тарпыт курдук кылапатчыгас хара кыламаннаах, укулаат тасс курдук обугуркаан уостаах, нәмiäскäi таас курдук тиистääh, таңас бүтäi äтä туналыĥан көстөр, äт бүтäi сiіitä цалкыĥан көстөр күтүр үтүө цахтар... [Пекарский, 1910. С. 358—359 (олонхо «Братъя Элик Боотур и Ныгыл Боотур»)].

Закутанная в рысий мех, упрятанная в соболий мех, спрятавшаяся в мех куницы, с бледно-белыми ушами, с абсолютно белым лицом, с румяными щеками, подобными двум рядом положенным серебряным рублям, с ровными бровями, подобными двум соболиным шкуркам, с черными ресницами, подобными игле из английской стали, с сочными полированными губами, с подобными немецкому камню (хрусталу) зубами, через одежду тело просвечивает, через тело жилы переливаются, такая красивая женщина...

Помимо красочных сравнений, используемых в данном описании, обращают на себя внимание такие ритуально-мифологические черты ее облика, как *сокрытость* и *прозрачность*, *белизна*, *свет*. Показательно, что и в этимологии имени невесты часто доминирует тема света или белизны (например, в олонхо «Старик и старуха», опубликованном И. А. Худяковым, имя невесты — *Кюн Туналынҥса* — буквально переводится как 'солнечно сверкающая'), а лексема *кюн*, т. е. солнце, является наиболее часто встречаемой составляющей сложного имени эпической красавицы. «Прозрачность» невесты («сквозь одежду тело ее светилось, сквозь тело кости виднелись, сквозь кости мозги светились»), не менее традиционная характеристика, также находится в рамках этой смысловой парадигмы. Сокрытость невесты также является одним из самых устойчивых моментов — невеста описы-

шется как «не показывающаяся на солнце», спрятанная в «серебряном чуланчике»:

Оҗонјор ämäähсін іккі бааллар үсү. Күңңä көстүбät-Күң-Туналыңса буолбут кыыстаах буолбуттар үсү. <...> бу кыыстарын үс хат үрүң көмүс чулаан ісігär сасыаран сытыараллар: «харахтаах көрбөтүн діән», «кулгаахтаах істібätін діән», «тыллаах äппätін діән» хаајан сытыарбыттар [Пекарский, 1913. С. 51—52 (олонхо «Старик и старуха»)].

Говорят, жили-были старик со старухой вдвоем. У них была дочь Кюн Туналыкса (Солнце Белеющее), не показывающаяся на солнце. <...> ...эту свою дочь запрятали в трехслойном серебряном чуланчике. Держат ее, заключивши, говоря: «Пусть не видят глазами», «пусть не слышат ушами», «пусть не говорят (о ней) язычные» [Худяков, 1890. С. 112—113 (олонхо «Старик и старуха»)].

Интересно, что к этому обычно добавляется описание ее чрезвычайной изнеженности: выдавая дочь замуж, родители обычно предупреждают героя о том, что она не знает домашнего труда, не умеет доить коров и т. д.: «Айталын-Куо, дочь наша, шитья не знает, работать не выучена, кушанье даже стряпать не приучена; она привыкла к неге, в холе выросла. Невинное дитя, беденькая! Если вам полюбится, то вам не дать, кому же и дать?» [Ястремский, 1929. С. 142 (олонхо «Шаманки Уолумар и Айгыр»)] (в других жанрах, к примеру, герой выбирает себе невесту по очевидным «плодородным признакам», живо напоминающим стилистику палеолитических Венер). Очевидно, здесь изнеженность, как и сокрытость невесты, понимается как ее непричастность ко всему обыденному и человеческому.

Часто сокрытость невесты передается не только внешней атрибутикой, но и сюжетно. Например, в рас-

сказах о добывании жены в ином мире сокрытость невесты предстает как ее труднодоступность, пребывание в ином пространстве. Семантическая тождественность всех этих характеристик несомненна, серебряный чуланчик или золотой мячик как вместилище души выступают семантической параллелью к упрятанности в меха или пространственной удаленности.

Отметим еще один важный момент: в качестве локуса, реализующего мотив пространственной удаленности невесты, нередко выступает помост (*арангас* 'свайное сооружение', 'лабаз'; *арангас* известен также как род погребального сооружения). Например, в одном из олонхо перед тем, как объявить о своем вещем сне, невеста велит посадить себя на помост:

<...> алта булас сусуохтаах Аиталын Куо діән кыыстара äтär: «Күн үтүөта буолла, ыи саңата буолла! Мijигин тасааран олордун аһыс атахтаах алтан араңаспар, аһыс кыыс арыалдытым, тоһус субан туруја убаидарым!» Бу цон тасаараннар кыыстарын олоттулар алтан араңаска. Бу кыыс äттä: «<...> Бөлүн мин түсүөтүм: ајыы удаһана äтiм. Пiн аспын äмijим кәрäтинән кәмниән, кälин аспын арһасым кәһäтинән кәмниән — «ајыы удаһана буол!» дiән анаан түсәрбиттärä, Ыруң Ајыы Тојон аiмахтара алһан түсәрбиттärä: «кыламаннааһы чыпчылытыма» дiән, «сүсүөхтääһи бүдүрүтүмä!» дiән [Пекарский, 1908. С. 117 (олонхо «Бессмертный витязь»)].

<...> а дочь их С-шестисаженной-косой-Аиталын-Куо называемая, говорит: «Красный день настал, месяц родился! Меня вынесите, посадите на осьминогий медный лабаз, мои восьмеро девушек-приспешниц, мои девятеро, вольные журавли ровно, старшие братья!» Вот вынесли они девушку свою, посадили на медный лабаз. Вот девушка сказала: «<...> эту ночь привиделось мне, что была я белою шаманкой. Передние мои волосы по соски отме-

ривши, задние волосы по середине спины — будь, мол, белой шаманкой! — определили. Родные Белого Создателя благословили: имеющий ресницы при тебе их да не смежит, имеющий суставы при тебе да не споткнется, мол [Ястремский, 1929. С. 102—103 (олонхо «Бессмертный витязь»)].

Обратим внимание на то, что вещий сон, приснившийся девушке, касается не только ее шаманского призывания, но и замужества («имеющий ресницы при тебе их да не смежит»): далее в тексте девушка велит слугам доставить богатыря по имени *С-пальмой-детина-сирота*, назначенного ей небожителями в мужья. Можно предположить, что здесь сидение на лабазе становится, по-первых, знаком обладания шаманским даром³⁷ и, во-вторых, своеобразным выражением готовности героини к замужеству, что, собственно, и имеет место в контексте мотива состязания женихов (часто во время состязания невеста сидит на помосте).

В другом олонхо сидение на помосте связано с браком напрямую: невеста сидит на помосте не только во время боя соперников-женихов, но и в течение всего сюжета вообще. Скрываясь от преследующего ее богатыря *абаасы*, она последовательно перемещается из «трехслойного серебряного чуланчика» на крышу «трехгранного амбара» (с которым в этом же олонхо связан

³⁷ Действительно, помост часто служит пространственной характеристикой героя, но не война, побеждающего своих врагов в единоборстве, а колдуна, прибегающего в борьбе с противниками к шаманским методам. Например, в олонхо «Строптивый Кулун Куллустуур» один из сыновей героя, богатырь-калека, воспитывается у волшебников, а вернувшись к родителям, живет не в доме, а в специально построенном около дома *арангасе*.

мотив вещего сна и обретения назначенного коня), с него — на «осьминогий медный лабаз» (интересно, что в него оборачивается конь девушки):

Бу Угалжылан-улаан ат үүсääһи даідыны үстә äргіјән түспүт, алларааһы даідыны, үстә äргіјән тахсыбыт, орто даідыны үстә äргіјән кälбит, іччітігär аһыс атахтаах алтан араңас буолан біärбит. Бу үрдүгär олорбут, үрүң көмүс тоһосоһо аһыс былаас аалаі солку асын äрјјән кäбісән олон тараана олорбут [Пекарский, 1913. С. 59 (олонхо «Старик и старуха»)].

Эта буланая лошадь, трижды окружив верхнее место, спустилась; трижды окружив нижнее место, поднялась; трижды окружив среднее место, пришла и сделалась для своей хозяйки восьминогим медным лабазом. Сидела она на нем, навернула на серебряный кол свои восьмисаженные шелковые волоса, чесала их [Худяков, 1890. С. 125 (олонхо «Старик и старуха»)],

а с этого лабаза — на золотой мячик, в который также оборачивается конь:

Угалжылан-улаан ат буола түспүт, іччітін міннärбит, бара турбут тус ілін діäкі. Үсääһи даідыны сätтätä äргіјбит, алларааһы даідыны сätтätä äргіјән тахсыбыт; орто даідыны сätтätä äргіјән кälбит суолун төрдүгär, үүсääтән даһаны ситимä суох, алларааттан даһаны тутааһа суох, арылыас кус сымытын саһа, туохтааһар даһаны сырдык таас ісігär олордон кäбіспіт [Пекарский, 1913. С. 59 (олонхо «Старик и старуха»)].

Буланая лошадь сделалась лошастью; посадила свою хозяйку, отправилась на восток. Окруживши верхнее место семь раз, нижнее место семь раз, среднее место семь раз, посадила ее в камень светлее всего, (камень) подобный яйцу белобока (утки) без нити сверху, без поддержки снизу [Худяков, 1890. С. 125 (олонхо «Старик и старуха»)].

Слово *кюн* в составе имени невесты, описание ее внешности, доминирование семантики *света* и *высо- ты*³⁸ могут свидетельствовать о том, что образ невесты в олонхо обладает некоторыми солярными чертами, однако мы не настаиваем на подобной семантизации.

Но на помосте может сидеть во время спора женихов и демонский богатырь, сватающийся среди прочих богатырей к невесте и являющийся главным соперником героя. На первый взгляд это кажется непонятным. Здесь позволительно обратиться к другому жанру якутского фольклора. Мотив женщины, сидящей на помосте, известен также и по преданию об Омогое и Эллэе. Согласно одному из вариантов предания, любимая и красивая дочь Омोगоя, которую Эллэй, первопредок и культурный герой, отверг, женившись на нелюбимой и некрасивой дочери, велит построить себе на крыше жилища «другое помещение», где она сочетается браком с «небесными демонами» и похищается ими, после чего становится злым духом [Ксенофонов, 1977. С. 31]. Ясно, что здесь мы имеем своеобразную «негативную проекцию» интересующего нас мотива, но и он однозначно связан с брачной тематикой — восхождение девушки на помост понимается как готовность к браку. Характерно, что в обоих приведенных эпизодах к сидению на помосте прибегают персонажи нечеловеческой природы: в олонхо — демонский богатырь, сватающийся к невесте, в предании — красивая дочь Омогоя, которую якуты знают как злого духа, насылающего на человека болезни и смерть. Очевидно, оба эпизода разрабатывают тот семантический аспект этого специфического локуса, который оказывается актуальным и общим для обоих случаев.

³⁸ Весьма показательно также и то, что созвездие Большой медведицы якуты называли *арангас сулус*, т. е. 'лабаз-звезда'.

Первое, что можно предположить, — это связь семантики помоста с нечеловеческим, «демонским» миром: богатырь, сидящий во время состязания женихов на *арангасе* (не только помосте, но и погребальном сооружении), прежде всего характеризуется как представитель *иного, нечеловеческого, демонического* мира.

Однако сидящая на помосте невеста вовсе не является представительницей этого антагонистического мира. Наоборот, в текстах она наделяется характеристиками, которые изображают ее как воплощенное плодородие и жизненность. На это указывает, например, следующая параллель: в одном из олонхо душа невесты помещается в шерстяной мячик, который у якутов понимался какместилище «душ рогатого скота». Характерен в связи с этим эпизод, связанный с отъездом невесты из отцовского дома, когда за свадебным поездом устремляется и весь скот, рабы и утварь, т. е. все плодородие и сила рода. Именно эта семантика плодородия и реализуется, на наш взгляд, в мотиве стрельбы в золотой мячик, в который помещена душа невесты.

Прояснить ситуацию позволяют случаи, когда лабаз оказывается превращенным конем. Учитывая, что конь в олонхо является преимущественным средством передвижения (так сказать, пространственной медиации), помост, превращающийся в коня, и коня, оборачивающегося в помост, можно представить как своеобразное средство коммуникации с иным миром.

Это толкование подтверждается, в частности, другими эпизодами, когда сидение на помосте становится знаком обладания шаманским даром, т. е. умением осуществлять медиацию между мирами. Например, сидение на помосте богатыря-калеки становится знаком *способности* (разумеется, магической) к пространственному

перемещению. Не случайно герои олонхо «Басымны Баатыр и Эрбэхтэй Бэргэн», прежде чем обратиться к небесной шаманке, строят помост; здесь сидение на помосте становится знаком *готовности* к осуществлению медиации. Согласно этому олонхо, герои после столкновения с богатырем, стерегущим вход в Верхний мир, теряют «по одной руке и ноге»:

Бу иккі кісі аһыс атахтаах араңас үрдүгәр сыттылар.
Күн Äpili үс төгүл сахалыы цалысыаҥан баран ыңыра сытар:

— Күн-тојон кыыса Күөгәлдин удаһан, <...> чახча бәјәһитинән түсәңңит, әтәр тылгытынан әмтиәңңит туојар тојуккутунан, алгыыр алгыскытынан абрааң!

Иньә дiipин кытта үс хартыгастаах үрүң, маңан халлаан үөр курупааскы кыыллар өрө көтөн icälläpин курдук үрүң толоһой маңан аартык арылла түстә [Пекарский, 1910. С. 297 (олонхо «Басымны Баатыр и Эрбэхтэй Бэргэн»)].

Тогда эти два человека легли на восьминогий лабаз. Кюн Эрили, три раза заголосив по-якутски (т. е. пропев горлом *кылысах*³⁹), стал взывать:

— Дочь Кюн-тойона, Кюөгәлдин удаган, <...> спустившись вниз, излечите нас сказанным словом, пропетым *тойуком*⁴⁰, благим словом!

После того как он проговорил это, в трехслойном белом небе открылся светлый становой *аартык*, подобный стае летящих куропаток.

Восседая на лабазе и обращаясь к небесным шаманкам, герои осуществляют медиацию. Здесь помост и открывшийся в небе *аартык* имеют одинаковую семантику и функциональное значение локуса, не только разделяющего, но и соединяющего эпические миры. Таким

³⁹ К ы л ы с а х — горловое пение.

⁴⁰ Т о й у к — песня, песнопение.

образом, сидение невесты на помосте демонстрирует ее готовность к браку как пространственной медиации.

Итак, все семантические характеристики эпической невесты сосредоточены в образе подвешенного к небу золотого мячика и его функциональных вариантов, в «локусе невесты». Серебряный чуланчик, подвешенный к небу золотой мячик, помост представляют собой специфические атрибуты невесты, или, по О. М. Фрейденберг, ту «вещную единицу образа», которая легко трансформируется в «действенную форму персонажа»: «вещь как мертвая драма в неподвижном виде содержит в себе процессуальность образа... образа, который всегда может быть для нас транскрибирован в движение и действительность поступка или сюжета» [Фрейденберг, 1997. С. 180]. «Динамическим переводом» образа невесты в олонхо и является, на наш взгляд, мотив стрельбы в золотой мячик из лука (соствязание женихов).

Стрельба из лука — чрезвычайно символическое действие, получающее в разных ритуально-мифологических системах крайне подробную разработку. Было бы излишним повторять, что лук и стрела являются ритуально-мифологической метафорой оплодотворенного космического лона⁴¹.

В олонхо мотив стрельбы в золотой мячик является в первую очередь метафорой брака (такой же метафорой становится, в частности, другой характерный для олонхо эпизод, когда героиня находит или крадет нож у бо-

⁴¹ См.: [Ерофеева, 1994. С. 75—77; Потапов, 1934. С. 71; Веселовский, 1921. С. 273; Ураи-Кёхалми, 1974. С. 256, 257; Корсункиев, 1980. С. 279]. О комплексе символических представлений, связанных со стрелой, см.: [Скрынникова, 1997. С. 82—90; Калинина, 1998. С. 42—45]. См. также о мотиве небесной стрельбы: [Неклюдов, 1980. С. 147—155].

гатыря, за которого впоследствии выходит замуж; здесь нож, как и стрела, представляет собой воплощение активного мужского начала). Стрела, пронзившая золотой мячик, в котором находится душа невесты, знаменует соединение мужского и женского начал. При этом если женское начало олицетворяет золотой мячик, то мужское, несомненно, — стрела. Показательно, что стрела неизменно становится знаком, вместилищем или заместителем души героя на протяжении всего олонхо.

Например, герой перед походом стреляет из лука в коновязь: «Отец и мать, смотрите на эту стрелу. Если она начнет гнить, то я умру, а если она будет стоять крепкой и целой, то, значит, я буду жить» [Емельянов, 1980. С. 200]. Если герою не к кому обращаться с подобным завещанием, то он просто вонзает в коновязь стрелу и «загадывает» следующее: «Если он погибнет, то упадет эта стрела на землю, если все будет благополучно, то возвратится он через три года домой» [Там же. С. 43]; иногда герой проделывает эту процедуру уже в пути, «на границе своей земли». По мнению С. Ю. Неклюдова, этот довольно распространенный в мировом фольклоре мотив основан на представлениях о «внешней душе» и чудесном предмете, связанном с ней некой «симпатически-мантической» связью [Неклюдов, 1993. С. 201—202]⁴², т. е. стрела действительно оказывается вместилищем души героя.

Стрела выступает в роли метафоры героя и в других мотивах, в частности, в уже приводившихся нами примерах, когда герой преодолевает преграду (вход в иное пространство), оборотившись «трехгранной стальной стрелой». Возможно, распространенная в олонхо формула,

⁴² О «внешней душе» фольклорных персонажей см. также [Неклюдов, 1975б. С. 65—75].

описывающая «бойкий ножичек», также является аналогичным уподоблением⁴³:

...Тымны тыйыс кылааннаах,
Кыыс дьахтар кыламаннаах хааһа
Кытыл унуортан кыырыктаах изнигэр
Кырталдьыйан кестөр,
Уолан киһи уостаах тийһэ
Тумул унуортан туналыгар урсунугар
Турталдьыйан кестөр, <...>

...холодным блеском лезвия
мерцающий, ресницы и брови девушки
с противоположного берега
на грозной своей поверхности
ярко отражающий,
губы и зубы юноши
с противоположного мыса
на сверкающей своей поверхности
ясно отражающий...

[Кыс Дэбийийэ. С. 158—161]

На это же указывает, на наш взгляд, мотив «самопросватывания» (термин Б. Н. Путилова) девицы, когда она похищает у богатыря нож, который, как и стрела, является воплощением мужского начала:

Дорогой лошадь и говорит: «Вон там показался огонь, разведенный на поле. У того человека, (разведшего) огонь, должно быть, есть ножик с серебряными ножнами. Укради!» Приехала эта женщина. Изжарил на рожне девять сохатых, сварил девять сохатых (этот человек); она украла (у него) ножик с серебряными ножнами и поехала.

⁴³ Эта формула известна и эвенскому эпосу, который обнаруживает многочисленные параллели с олонхо (замужество героини, сидение на помосте, роль стрелы). См.: [Лебедева, 1981а. С. 21; 1981б. С. 40—42].

Побежала лошадь из всех сил. Человек, разведши огонь, привел свою лошадь. И видит: проехал человек с превосходным следом лошади, а его нож с ножнами украден; на-земь разлил свой горшок; лошадь свою оседлал на ходу; доху и шубу на ходу надел. <...> Достиг ее. Едет донельзя хорошая женщина, привесивши на конце седла ножик с серебряными ножнами. <...> Этот мужчина поднял ее с лошади. Поцеловал-понюхал; полюбил. Стали здесь жить [Худяков, 1890. С. 118—119 (олонхо «Старуха со стариком»)].

Итак, заканчивая наш анализ мотива «состязание женихов: стрельба из лука в золотой мячик», представим основные выводы:

1) находящееся между небом и землей хрустальное жилище, золотой мячик и *арангас* являются вариантами локуса невесты, ее пространственной характеристикой;

2) цепь превращений, когда помост превращается в коня, а конь оборачивается в помост, характеризует семантику локуса невесты как средство пространственной медиации;

3) помост можно охарактеризовать как еще один вариант пространственного элемента *вход в иное пространство*.

Статичный образ невесты, сидящей на помосте, можно рассмотреть как застывший, свернутый в персонаж или вещный атрибут сюжета, который динамически разворачивается в эпизоде стрельбы в золотой мячик. Здесь в эмблематике летящей к небу и соединяющейся с плодородным началом стрелы сюжет олонхо реализуется как пространственная медиация, т. е. движение героя по эпическому пространству, попадание в локус невесты, женитьба и возвращение на родину.

Таким образом, мотив стрельбы в золотой мячик, внешне выступающий как форма «состязания женихов», становится одним из ключевых мотивов олонхо.

Привлекают внимание и другие мотивы, связанные с темой сватовства героя, например, мотив прибытия героя на состязание женихов в неузнаваемом виде.

В олонхо женитьба традиционно описывается как соединение героя с невестой, предназначенной божествами:

Үөһээнги айылырга тахса сылдыбытым,
Эйигин миэхэ
Биир хоруонка үүтүнэн
үөскэтэммит
Кэргэнинэн анаатыбыт
дизэн эттилэр.

Когда к верхним божествам я поднимался,
мне сказали, что тебя
через отверстие одной бисеринки
вместе со мной пропустили,
в жены мол, назначили.

[Могучий Эр Соготох. С. 318—319]

Эта характерная для олонхо идея судьбы, божественного предопределения (*тёлкё, анал, дьылга*) прочно укоренена в сознании каждого «природного» якута. На наш взгляд, мотив прибытия героя в неузнаваемом виде сюжетно реализует именно эту тему судьбы. Этот хорошо известный мировому фольклору мотив (мотив «плешивца», «неумойки», а также «муж на свадьбе своей жены») в олонхо разворачивается по следующей схеме: прибытие героя в измененном виде, насмешки над ним со стороны присутствующих женихов, сочувственное отношение невесты к уродцу, посрамление соперников.

Атың Араңас-сулус гына табан кабіста, үүнүн
Үргәлгә туттарда, ыңырын Кындыйска туттарда, сула-
рын Чолбоңо туттарда. Бәјәтә кәдәргі барбыт ілілääх,

дäädäң курдук істääh, ыса үктүбүт алчах хараһын курдук былчаја сытыбыт харахтаах, әриән торбос тiрiтä сонноох, баттаһа бәрғасälääh, кälин тыса äтәрбäстääh, кутуругунан курдаммыт, мөшөбчүгүн тiрiтä хаппардаах, тiтiрик саалаах, әриән сäбäсä кiрiстääh, әриән талах оноһостоох оһо буолан кубулуммут, сiä тасыгар кälбiт, ачаах күлүгәр көмүллä сыппыт. <...> Кiäsä утужаллара буолбут. Biligi уол мас кыстыкка сыппыт — тiтiриäбит-тiтiриäбит. Iти кiсiни «сытыарың» дiән аартаспыт, бу кiсiни «сытыарың» дiән аартаспыт: iliiilääh охсубаттар, атахтаах тäппiттär. Кыыс ыңыран ылан сытыарбыт — атаһар туора түсән сыппыт. Цахтар түүнүн түктäри үтүө кiсiни «кууса сытабын» дiән түсүбүт; усуктан кälläһinä — соһотоһун сытар äбит! [Пекарский, 1913. С. 46—47 (олонхо «Нюргун Боотур стремительный»)].

Обратил свою лошадь Северной Медведицей: узду поручил Плеядам; седло поручил блуждающей звезде, недоуздок поручил Венере. Сам, обратившись дитятею с искривленными назад руками (т. е. с локтями, стянутыми назад за спину), с выдающимся брюхом, с большими выпуклыми глазами, как глаза лягушки, выдавленные ногою, в шубе из шкуры пестрого теленка; с рукавицами из передних лап, с торбасами (обувью) из задних лап; подпоясан хвостом; с карманом из кожи мышонка, с луком из тоненького деревца, с тетивой из пестрого волоса, со стрелюю из пестрого тальника — пришел на подворье и лег, зарывшись в золу очага. <...> Вечером легли спать. Этот мальчик лег за печку, в чулан для дров — замерз. Этого человека просил «положите к себе», того человека просил «положите к себе»: имеющий руки — ударил; имеющий ноги — пнул. Девушка, позвав мальчика к себе, положила спать к себе в ноги. Всю ночь ей снилось, что лежит она, обняв прекрасного человека; проснулась — лежит, оказывается, одна! [Худяков, 1890. С. 108—109 (олонхо «Бэрт Хара»)].

По сути, содержание этого мотива аналогично широко распространенному в фольклоре мотиву брачного испытания, когда герою среди внешне одинаковых девушек предлагается «опознать» невесту, только в данном случае не жених, а невеста узнает суженого. В том, что речь идет именно об узнавании суженого, нет сомнения, поскольку во многих олонхо этому эпизоду предшествует предчувствие или сновидение о скором прибытии суженого, который сможет избавить ее от матримониальных притязаний богатыря *абаасы*.

Способность невесты во внешне невзрачном человеке опознать предназначенного божествами жениха связывается с идеей «мудрости-зоркости», со «знанием об истинном», способностью за внешней скрытостью увидеть «внутреннюю суть»; по наблюдению С. Ю. Неклюдова, мотив «описание мудрости» как «сверхзоркости» симметричен мотиву описания красоты невесты, в котором используется та же эпическая формула: «*зоркости* пронцающего взгляда противостоит *свечение*, у красавицы тело светится сквозь одежду, кость сквозь мясо, волосы сквозь шапку» [Неклюдов, 1975б. С. 69]. *Зоркостью* как мудростью обладает, как мы видели, и жених, только у него эта способность трансформируется в *меткость*, причем семантическая близость понятий *мудрости* и *меткости* «наглядно иллюстрируется двумя значениями слова *мэргэн* ('мудрый' и 'меткий'), которое входит в основной пласт сказочно-эпических изоглосс у народов алтайской языковой семьи и в качестве титула, названия, прозвища или компонента собственного имени характеризует героя» [Там же]. Интересным является и тот факт, что это опознание невестой жениха оказывается симметричным опознанию героем в красавице-оборотне ложной невесты.

Описывая богатырское сватовство героя, нельзя не обратить внимание на другой важный мотив — бой богатырей (богатыря *айыы* и богатыря *абаасы*) на специально отведенном месте, который становится кульминационным моментом сватовства героя. Надо отметить, что событийная ткань олонхо изобилует «боями» и «драками», однако только один бой, о котором и пойдет речь, имеет важное сюжетообразующее значение, устойчивое композиционное закрепление и пространственное оформление, причем если мотив стрельбы в золотой мячик становится динамическим выражением пространственной атрибутики эпической невесты, то, на наш взгляд, мотив боя с главным соперником-женихом содержит пространственные характеристики богатыря.

Содержание данного мотива заключается в следующем: встречающиеся в единоборстве богатыри так долго бьются, что их бой приносит всем трем мирам многочисленные разрушения. Обитатели разрушенных миров обращаются с жалобой к верховному божеству, повелевающему богатырям продолжить бой на специально отведенном месте. Выдворенные на это место, богатыри продолжают схватку, но силы их оказываются равными. Исход боя решается вмешательством шаманок, родственниц борющихся:

Сошлись равные по силе богатыри. В облике трехглавого Ёксёю прилетел разгневанный враг и, приняв свой настоящий вид, напал на богатыря *айыы*. Сошлись равные по силе богатыри. Разрушили они каменное поле и стали биться на новом поле, устланном железом. И это поле разрушили. Потом бились они на каменном утесе, окруженном Огненным морем.

Бэриэт Мэргэн через своего брата Джуруйа Суруксута вызвал небесную шаманку Айыы Джаргыстай. Уот Суорун вызвал свою старшую сестру Уот Куйбуур шаманку.

Прилетели шаманки и сели на черных тучах над самым утесом. Уот Суорун поднял богатыря *айыы* и бросил его в Огненное море. Айыы Джаргыстай удаган успела вычерпнуть богатыря своим огромным бубном. Спасенный шаманкой Бэриэт Мэргэн поднял *абаасы* и бросил его вниз головой в Огненное море. Шаманка *абаасы* хотела вычерпнуть своего брата, но Айыы Джаргыстай дунула на ее бубен и разорвала его. *Абаасы* исчез в пучине Огненного моря [Емельянов, 1980. С. 175].

Отметим, что содержание мотива и его пространственное оформление остаются неизменными практически во всех сюжетах. Это — «место из каменных плит, где лучшие сходятся», которое находится на «ровной каменной площадке на вершине скалы, где семь львов-зверей на ногах удержаться не могут», «остров посреди трех синеюще-синих морей, где только четыре человеческие ступни умещаются», или «натянутая над Огненным морем скользкая черная веревка *халбас хара* (букв.: 'подвижное черное')», расположенное в некоем «внепространстве», поскольку ему нет места в структуре трех эпических миров. При описании этого локуса, как правило, акцентируется внимание на том, что оно крайне невелико по площади, омываемо Огненным морем и находится на горе или у ее подножия. Необходимо отметить, что пространство боя несет и определенную эмоциональную нагрузку: оно играет роль своеобразного «аршина пространства», которое имеет решающее значение в честном единоборстве равных по силе богатырей, а сам этот бой становится неким «моментом истины», от которого зависит судьба племени (не случайно в ее решении принимают участие небесные шаманки, от которых в итоге и зависит исход боя). При всей «внепространственности» этого локуса обращает на себя внимание и тот факт, что в его семантической характе-

ристике доминирует символика безусловно негативного, «гиблого» места.

2.8. ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ: ВСТРЕЧА ГЕРОЯ С ТУНГУССКИМ БОГАТЫРЕМ

Возвращение героя и его жены на родину отмечено многочисленными столкновениями с другими враждебными богатырями, претендующими на женщину. Часто эти «бои» настолько разрастаются сюжетно, что обретают качества самостоятельных сюжетных ходов.

Мотив «встреча героя с тунгусским богатырем» представляет собой рассказ о неудачной попытке отбить невесту на обратном пути свадебного поезда. Данный мотив можно семантически сблизить с мотивом встречи героя с красавицами-оборотнями: оба мотива отмечают движение героя по эпическому пространству, их семантика сообщает пути определенные характеристики, и функционально они являются средствами выражения эпического пространства. При этом если встреча с красавицами-оборотнями становится репликой надвигающегося пространства *абаасы*, то мотив встречи героя с тунгусским богатырем характеризует движение героя в обратном направлении и отмечает «иссякание» *чужого* пространства, прерывание его влияния на сюжет. Именно поэтому бой с тунгусским богатырем никогда не развивается по сценарию боя с богатырем *абаасы* и заканчивается, как правило, примирением с ним.

Как отмечал в свое время Б. Н. Путилов, «существенным моментом многих эпических песен о сватовстве является борьба жениха (либо, чаще, его помощника) с другими претендентами на невесту или с соперником. Типовой оказывается ситуация, в которой эта борьба происходит на обратном пути свадебного посольства.

Невесту везут в новый дом, и по пути неудачливый претендент пытается отбить ее; это может быть иногда и лицо из свиты тестя, но чаще — это именно «второй» жених» (см.: [Путилов, 1970. С. 153]). Тунгусский богатырь Арджамаан Джарджамаан отдаленно напоминает этого «второго жениха».

Этот персонаж действительно пытается отбить невесту у героя на обратном пути, но он не участвует в «состязании женихов» и вообще не упоминается среди съехавшихся «со всех трех миров» богатырей. Он похищает жену героя, когда они возвращаются на родину:

Затем Бэриэт Бэргэн с женой и с приданым — скотом и людьми — поехал к себе на родину. Встретился им в пути всадник верхом на пестром с лысынами олене. Сам он был одет в доху из пестрых оленьих шкур, а в руке держал пестро изрезанный посох. Он приветствовал дружественными словами богатыря *айыы*. Не успел Бэриэт Бэргэн ответить, как раздался резкий свист брошенного тунгусом посоха. Бэриэт Бэргэн едва успел увернуться. Когда он взглянул в сторону тунгуса, то увидел, что нет ни его, ни жены. Только издали донесся до него жалобный вопль жены. Бэриэт Бэргэн увидел мчавшегося далеко к лесу оленя [Емельянов, 1980. С. 115].

Герой догоняет похитителя, однако их конфликт не всегда заканчивается боем или смертью одного из борющихся: довольно часто их примиряют небожители, а герой иногда в знак примирения выдает замуж за тунгуса свою сестру. Все это говорит о том, что тунгусский богатырь — не враждебный персонаж. Эпитеты и характеристики, которыми он наделен (всадник на олене, одежда из оленьих шкур), позволяют считать его олицетворением недружелюбного по отношению к якутам автохтонного окружения, а похищение тунгусом жены героя и последующее примирение с ним сюжетно разворачи-

вает семантику этого персонажа, занимающего стороннюю позицию по отношению к оппозиции *айыы* и *абаасы*.

Локус, в котором происходит встреча с тунгусским богатырем, не имеет в текстах олонхо развернутой характеристики, но сам образ тунгуса, как уже отмечалось, стойко ассоциируется с лесом как границей между культурно чуждым пространством и пространством родной страны героя. Об этом свидетельствует и место мотива в сюжетно-композиционной структуре олонхо и в общей картине эпического пространства: путь «обратно» предполагает пересечение границы *своего* мира «извне». Тунгусский богатырь становится, таким образом, своеобразным маркером этой границы.

2.9. ЫСЯХ

Мы подошли к завершающему эпизоду повествования, которым в олонхо закономерно выступает очень подробное описание главного праздника якутов — праздника *ысыах*:

Когда приехал в свою восьмибодную, восьмикрайнюю зеленую, цветущую землю родную, то там Эр Соготох, отец его, и почтенная государыня-мать его выставили, что озерко, громадный ясный белый чан, словно рощу березовую, золотистых березок натыкали, нарядные кожаные бадьи в ряд поставили и рядами же поставили увитые гривою кубки, множество резных заздравных кубков грудую наложили. Сиденье покрыли цельною белою конскою шкурою.

Выставили громадный, ровно поле, стол-лабаз, наставили, что озерко, громадных блестящих серебряных тарелок, а на них положили и жиру отборного, и сала толстого. На правой стороне в доме серых свалили, в красном углу белых множество положили, на левой стороне черных распластали, а у входа буланых повалили. На скотном дворе саврасых уложили.

Пухлый парень рубил на части. Подрагивающий свежевал. Шустрый поваром был. Посыльный косноязычный парень созывать гостей отправился.

Поводья приняли, с коня сойти помогли.

Десять дней и ночей великое пиршество пировали. Исхудавший тут жиру нагуливал, отощавший тут наедался. По меткам скакать на одной ноге тут скакали. Неуклюжий силач тут боролся. Большими прыжками тут-то скаканье было. Тут-то женщина плясала!

Десять дней и ночей праздновали.

На лето тут-то четыре маховые жерди устали, на зиму тут-то восемь крепких столбов воздвигли.

И вот, гляди, нарядный дом настроили. Огонь домашний, гляди, зажгли. Гляди, конский двор крепкий огородили. Гляди, веревку извилистую повесили. Гляди, и добрых жеребят водили. Гляди, дымных конских дворов тесно настроили. Гляди, пропитанных потом коровьих хлебов ряды настроили. Гляди, рожденный ребенок нашел уют, кормимый скот в ограду стал. Гляди, ночлег нашелся для пешего, для конного приют.

Так-то вот богато и широко зажили [Ястремский, 1929. С. 54—55 (олонхо «Эр Соготох»)].

Композиционно *ысыях* представляет собой возвращение к исходному состоянию, нарушенному в начале повествования, и оформляется тем же пространством, что и экспозиционные мотивы.

Однако с функциональной точки зрения финальный эпизод отличается от описания первоначального благосостояния. В данном случае содержание мотива, как было отмечено Л. Л. Габышевой, представляет собой не возвращение исходного благополучия, а, скорее, новое его обретение, не восстановление прежнего миропорядка, а его обновление. На это указывает, например, новое моделирование пространства, которое отражено в формуле «на правой стороне в доме серых свалили, в крас-

ном углу белых множество положили, на левой стороне черных расплатали, а у входа буланых повалили», т. е. забили скот разной масти. Четкое соотнесение скота определенной масти со структурой жилища и подворья связано с семантикой частей света, по которым строго ориентированы дом и подворье. Отметим, что данная формула традиционно описывает жертвоприношение, причем на получателей жертвы указывает как масть животного, так и его приуроченность к той или иной стороне света. «В пространственной модели мира якутов каждый бог был строго локализован и требовал животное определенной масти — эта модель и воспроизводится в данной формуле» [Габышева, 1994. С. 8]. Возобновлением миропорядка становится также и постройка нового жилища, т. е. установление нового центра («огонь домашний зажгли», «на лето четыре маховые жерди установили, на зиму восемь крепких столбов воздвигли»). Все это превращает мотив *ысыаха* в своеобразный апофеоз культурной деятельности героя, которая заключается в освоении и систематизации пространства и соединении с плодородным началом.

В завершение данной части работы приведем краткие выводы. Итак, характер соотнесения сюжетнозначимого элемента текста и оформляющего его пространственного элемента можно описать следующим образом:

1. Прямое влияние семантики локуса на событийное содержание сюжетного фрагмента. Оно характеризуется такой ситуацией, когда попадание героя в эпический локус определяет содержание соответствующего мотива. Например, попадание героя в *железное жилище* не только указывает на его прибытие в пространство *абаасы*, но и определяет конкретную событийную реализацию мотива «бой героя с богатырем *абаасы*», в то время как

появление *серебряного жилища* предсказывает встречу с суженой; семантика *аартыка* (входа в иной мир) подразумевает «переправу», а семантика *алааса* — праздник *ысыах*.

2. Из конкретного событийного содержания фрагмента можно аналитически извлечь информацию о том пространственном элементе, который не выражен в тексте. Например, невыраженный пространственный элемент можно реконструировать при помощи анализа семантики имени персонажа, а также вещной или пространственной атрибутики мотива. В частности, содержание и семантика мотива встречи героя с тунгусским богатырем позволяет охарактеризовать тот участок эпического пространства, который оформляет этот мотив как «культурно-чуждое» пространство леса.

3. Пространственный элемент обладает устойчивой сюжетно-композиционной обусловленностью. Жесткая привязанность пространственного элемента к сюжетно-композиционной структуре повествования очевидно накладывает наибольшие ограничения на свободу сюжетосложения. Это можно проследить на примере мотива «бой с соперником-женихом». Он принципиально отличается от других столкновений героя с представителями враждебного племени: многочисленные сражения и драки с противниками, составляющие основную событийную канву сюжета, включая и его многочисленные повороты, происходят в различных зонах эпического пространства, могут заканчиваться победой над врагом или примирением с ним, т. е. предполагают разную конкретную реализацию. Бой же богатырей-соперников на специально отведенном месте имеет жесткую пространственную приуроченность, одинаковое течение и одинаковый результат практически во всех сюжетах. Локус,

оформляющий данный сюжетный мотив, являющийся местом, специально отведенным для боя богатырей, не вошел в пространственную парадигму, рассмотренную в предыдущей части работы. Его специфическое расположение сообщает ему характеристики, не позволяющие включить его в структуру эпического мира — он появляется в повествовании не как элемент эпического пространства, состоящего из трех пространственных зон, а как находящийся вне эпического мира локус.

В заключение приведем перечень основных сюжетообразующих мотивов. Напомним, что выделяемые нами сюжетные элементы скорее представляют собой «инварианты мотивов», своеобразные мотивные темы, реализуемые в текстах рядом вариантов или комплексом мотивов. Итак, левый столбец представленной ниже таблицы представляет собой элементы сюжетно-композиционного инварианта, правый — сюжетные мотивы, реализующие эти элементы и соотнесенные с ними эпические локусы:

<p>Происхождение и воспитание героя</p>	<p>1. <u>Происхождение богатыря айыы.</u> Данный мотив указывает на происхождение героя из Верхнего мира. Оформляется такими локусами, как <i>мировое древо, алаас, подворье, жилище (аан ийэ дойду).</i></p> <p>2. <u>Воспитание богатыря айыы.</u> Содержание мотива и его пространственное оформление (место воспитания) определяется характером воспитания и семантикой воспитателей: а) герой воспитывается небожителями или духом-хозяйкой местности — <i>мировое древо</i> или гиблые «шаманские места», сопряженные с</p>
--	--

**Отправление героя
в путь**

**Путь «туда»: герой
попадает в иное про-
странство, герой побе-
ждает противника и
добывает женщину**

символикой *иного пространства*;
б) богатырское детство — выход за
пределы пространства.

3. Мотив «эпической строптивости».

4. Мотив «похищение богатырем
абаасы жены (сестры или невесты)
героя.

Оба мотива сопровождаются ситуа-
цией *нарушения границы* самим ге-
роем (строптивость) или антагони-
стом (похищение). Местом завязы-
вания конфликта выступает *подво-
рье*.

5. Встреча с Сэркээн Сэсэном.

Предполагает выход за пределы
своего мира. Пространство *Сэркээн
Сэсна* — *лес*.

6. Встреча с красавицей-оборотнем.
Описывается как «морок и мираж»,
опознание героем ложной невесты.
Становится признаком надвигаю-
щегося пространства *абаасы*.

7. Переправа.

Переправа отмечает попадание ге-
роя в *иное пространство*. Сопро-
вождается описанием *артыка* —
входа в Верхний или Нижний мир.

8. Пребывание героя в Нижнем ми-
ре.

Пребывание героя в Нижнем мире
непосредственно реализует враж-
дебную и деструктивную семантику
Нижнего мира.

9. Прибытие героя на состязание
женихов в неузнаваемом виде.

Имеет вид «опознания» невестой
истинного жениха среди других

Путь «обратно»: герой преодолевает козни тунгусского богатыря, побежденных врагов

Возвращение героя на родину

претендентов. Оформляется пространством *другой страны айыы (локус невесты)*.

10. Состязание женихов: стрельба в золотой мячик.

Реализует семантику невесты и связан с такими конкретными реализациями *локуса невесты*, как помост или серебряный амбар.

11. Финальный бой с главным соперником-женихом.

Сюжетно разворачивает семантику жениха и оформляется специально отведенным для единоборства богатырей местом (*халбас хара*).

12. Возвращение на родину: встреча с тунгусским богатырем.

Представляет собой рассказ о неудачной попытке отбить невесту, предпринимаемой тунгусским богатырем на обратном пути свадебного поезда. Движение героя «обратно» характеризуется как «иссякание» чужого пространства. Пространственным оформлением данного мотива выступает *лес*.

13. Ысыах.

Является финальным мотивом-описанием праздника *ысыах*. Есть рассказ о восстановлении прежнего миропорядка. Сопровождается описанием *аан ийэ дойду*.

Глава 3

СОБЫТИЙНОЕ РАЗНООБРАЗИЕ СЮЖЕТОВ ОЛОНХО: ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ЭЛЕМЕНТ И ПЕРСОНАЖ

Исследователями якутского эпоса не раз отмечался тот факт, что постоянный круг образов олонхо, устойчивость его композиционной структуры, традиционность стиля и изобразительных средств создают иллюзию «одинаковости» всех якутских эпических сказаний; именно по этой причине и предпринималась попытка создания «сводного текста олонхо». При этом практически неограниченный круг персонажей, особая логика их поступков, наконец сложность многочисленных сюжетных перипетий создают чрезвычайное событийное многообразие сюжетов олонхо как формы якутского национального эпоса.

Основным содержанием нашей гипотезы является мысль о том, что процесс усложнения событийного плана обусловлен семантическим содержанием персонажа, выраженным в его имени, локальной приуроченности, атрибутике и его сюжетной роли, которое разворачивается в действие, составляющее мотив. В нашем исследо-

вании, как это задано его проблематикой, сюжетная реализация персонажа описывается через его пространственную атрибутику, поскольку именно их соотношение понимается нами как один из механизмов, порождающих событийное многообразие сюжетов олонхо.

Итак, сюжетно-композиционный инвариант олонхо представляет последовательность предикатов, описывающих путешествие героя по эпическому пространству. Каждый элемент инварианта отмечает попадание героя в тот или иной эпический локус и/или перемещение из одного эпического локуса в другой, он включает в себя встречу или бой с тем или иным персонажем и реализуется в некоторой последовательности мотивов. Анализ типовой схемы сюжета, таким образом, подразумевает основным субъектом сюжетного действия главного героя и процессуально следует за динамикой его перемещений, что отражено даже в формулировке инварианта: отправление *героя* в богатырский поход, перемещение героя в иное пространство, возвращение *героя* на родину.

До сих пор мы следовали по этому пути. Однако нетрудно заметить, что конкретное событийное наполнение каждого сюжетного хода определяет не только динамика перемещений главного героя по эпическим локусам, но и динамика его взаимодействий с многочисленными обитателями эпического мира. Следовательно, анализ семантики и сюжетной роли последних позволит проследить процесс трансформации инвариантной сюжетной схемы.

Влияние развертывания семантики персонажа на варьирование сюжета олонхо можно продемонстрировать, в частности, на примере различных сюжетных реализаций мотива переправы. Обратившись к этому примеру, мы хотим показать, что в определенных повество-

вательных ситуациях сюжетное функционирование персонажа обуславливает трансформацию мотива.

Мы уже отмечали, что пространственным оформлением данного мотива становится специальный локус, отмечающий вход в Нижний или Верхний мир (*артык*), который описывается с использованием особого животно-телесного кода. В этом коде изображение уподобленного телу зверя локуса сопровождается образом особого зооморфного или антропоморфного чудовища. Эти образы становятся как бы персонификаторами *артыка*, что выражается не только в локализации данных персонажей именно на границе, но и, прежде всего, в самом характере их сюжетного функционирования.

Например, наиболее часто встречающийся вариант преодоления границы представляет собой следующее: герой оборачивается стрелой и проскакивает сквозь утробу чудовища. Напомним, что превращение героя в стрелу продолжает ту семантическую логику, согласно которой герой перед отправлением в поход вонзает стрелу в коновязь. По ней, как мы видели, оставшийся сын или брат героя узнают, что тот попал в беду или погиб, герой, таким образом, оставляет своего «заместителя» в пространственной сфере своего дома и в непосредственной связи с образом мирового дерева. В качестве такого же заместителя стрела выступает в мотиве, когда богатырь стреляет в подвешенный между небом и землей золотой мячик, в котором заключена душа невесты, т. е. здесь стрела соединяется с плодородным началом. Наконец, в рамки этого же семантического ряда можно поместить и рассказ о том, как героиня находит стрелу с «портретом»-образом будущего мужа. Все это указывает на то, что стрела как особый знак, как метка, как заместитель, как вместилище души является важным вещным атрибутом эпического героя.

Итак, в мотиве переправы дублируется не только граница (в зооморфном или антропоморфном образе) и пересекающий эту границу герой (стрела), но мультиплицируется и сама идея перехода и преодоления преграды, составляющая основное содержание мотива.

В некоторых текстах олонхо использование животного-телесного кода получает более подробную и развернутую сюжетную разработку. Например, в одном из олонхо переход через границу, уподобленную телу зверя, описывается как пребывание в чреве некоего мифического чудовища:

Біір сассыарда — сасыл суоруга аја тарпыта баара — онтун көрө барбыт. Баран (сасыл) хорооңо түспүт. Батыспытынан кытта киирбит: түстәр — түсән испит, түстәр — түсән испит, муңурун булбатах. Бу түсән істәһинә — сынах тыаса хап гына хаалбыт. Хабыс хараңаја киирән хаалбыт [Пекарский, 1913. С. 42—43 (олонхо «Бэрт Хара»)].

В одно утро пошел он смотреть самострел, поставленный на лисий след. Лисица, пришедши, выстрелила (сдернула тетиву лука). Он и пошел следом (выслеживая) за нею. Спускался, спускался, не находил конца; спускаясь, он слышит: вдруг (раздался) стук захлопнутых челюстей. И очутился он в совершенной темноте [Худяков, 1890. С. 104—105 (олонхо «Бэрт Хара»)].

Далее по сюжету этого олонхо на поиски попавшего в беду героя отправляется оставшийся дома брат, который узнал о случившемся в увиденном сне:

Сасылын ајатыгар тјдә. Сасылын әстәрән батысан барбыт суолун батысан барда. Суоллара хорооңо киирбит — көтөн түстә. Түсән істә, түсән істә. Түсән ісән көрдө: өрөһөтүгөр субурһан атахтаах халлаан Мәк Тугуи кылыла көтүөргөхтіі сытар. <...> Ісін хаја тарта [Пекарский, 1913. С. 44—45 (олонхо «Бэрт Хара»)].

Дошел до самострела на лисиц, пошел по следу, которым он следовал за лисицей, спустившей тетиву самострела. След их до расселины дошел, спустился. Спускался, спускался. И, спускаясь, увидел: лежит, шевелится небесный зверь Мэк тугуй с тремя одна за другою ногами на пупе. <...> Распорол ему брюхо [Худяков, 1890. С. 106 (олонхо «Бэрт Хара»)].

Здесь обращает на себя внимание тройное воспроизведение образа зверя, сопряженного с пространственной границей. Это, во-первых, лисица, погнавшись за которой, герой прибывает к расселине (т. е. входу в Нижний мир), во-вторых, челюсти, захлопывающиеся за героем, и наконец некий мифический зверь *халлаан Мэк тугуй* (небесный *Мэк тугуй*, слово *мэк* не зафиксировано в словаре Э. К. Пекарского, но, очевидно, это нечто вогнутое, округлое, сгибающееся), само описание которого рисует, по-видимому, образ змея.

Другой вариант преодоления границы — встреча героя с различными стражами порога, охраняющими вход в иное пространство (в Нижний мир или в другую страну *айыы*, где локализована невеста).

В олонхо почти любая граница между пространственными сферами имеет своих стражей. Если вход в Нижний мир отмечают различные зооморфные персонафикации границы, то вход в Верхний мир охраняют специально поставленные небожителями небесные богатыри.

Например, в олонхо «Элик Боотур и Ньыгыл боотур» происходит встреча героев с одетым в серебряные доспехи богатырем — стражем прохода в Верхний мир, стоящим на вершине скалы, у подножия которой лежат кости и трупы погибших богатырей:

Бу ајаннаан істāхтāрінā — ханан дађаны тумнугаса
суох халлааны кытары аалса турар маңан сындыыс хāја

көсүннә. Бу үрдүгәр соһуруу халлаан улаһатыттан хоту халлаан улаһатыгар діәрі төттөрү таары кыбajar үрүң көмүс таңастаах кісі төттөрү таары сүрәліи турар әбіт <...>:

— Буо... цә-ә... әи, нојоттор, ноколор! Тохтооң әрә! Тохтооторгут даһаны тохтотуом, тохтооботоргут даһаны тохтотуом... <...> кәтит Сибіір кіәбін тоһо хамсаттыгыт, улуу доіду дулаһатын тоһо долгуттугут, аан доіду сындысын тоһо аімаан ајаннаатыгыт? Тохтоң әрә, нојоттор! ...бу тоһус халлаан тухары үөскәәбіт бухатырдартан талан тураннар оңорбуттара кіәң күләр сындысын тутарга... [Пекарский, 1910. С. 343, 345 (олонхо «Братья Элик Боотур и Ныгыл Боотур»)].

Вот так продолжая идти, увидели они — показалась трущавая о необъятное небо белая гора, подобная балкам, поддерживающим потолок. На ней показался человек, бегающий от южного небесного края до северного и обратно, одетый в серебряные доспехи <...>:

— Эй вы, парни! Остановитесь-ка! Я заставлю остановиться вас, невзирая на ваше нежелание остановиться; я остановлю вас, несмотря на ваше желание следовать дальше... <...> зачем вы сдвинули форму широкой *Сибирь-страны*, зачем поколебали края великой страны, зачем своим движением взволновали ее основания? Остановитесь-ка, *нойоны!* ...меня, выделив из всех богатырей, рожденных в девяти небесах, назначили охранять эти смеющиеся опоры широкого неба...

Один из героев повествования вступает в борьбу с таким богатырем и выходит победителем. После того как богатырь узнает, кто его победил, он предлагает победителю стать друзьями навеки (эпическое побратимство), так как о нем ему было предсказано как о единственном богатыре Среднего мира, способном одолеть его, «стража порога».

Итак, рассказ о встрече героя с таким персонажем строится совершенно по другой схеме, нежели попада-

ние героя в Нижний мир по *аартыку*. Здесь герой вступает в бой или борется с ним, но этот бой заканчивается, как правило, примирением борющихся, поскольку и богатыри Верхнего мира, и обитатели Среднего мира относятся к племени *амы аймага*.

Еще одной конкретной сюжетной реализацией попадания героя в иное пространство выступает переправа героя через Огненное море, которое становится или одной из трех преград на пути (в контексте утروения границы), или собственно пространственным выражением входа в Нижний мир. Переправа через Огненное море обычно описывается как встреча героя с духом-хозяином (*иччи*). В олонхо «Богатырь Ёлюю Юёдюлбэ» сохранено обращение героя к духу-хозяйке Огненного моря, включающее эпитет этого духа-хозяина:

Нудулу Уот бажал иччitä буолбут, кältägäi цäs тыллаах, аңаар тiмiр äрдiilääh, аттаахтан кымнjыытын ылбыт, сатыыттан тајаһын хаалларбыт, хол äтiттän — хоннуктаммыт, буут äтiттän — бултаспыт, сiс äтiттän — сiäспiт Атара-кутурук-алып-сägäjään-гүптä-кутурук-гүтүм--tälläx-гүптä-буураi обургу хотун äбäккäjim! [Пекарский, 1911. С. 413—414 (олонхо «Ёлюю Юёдюлбэ»)].

Ставшая духом-хозяйкой Уот Нудулу моря, имеющая кривую красно-медную лодку, имеющая единственное железное весло; от конного человека плеть себе оставившая, от пешего человека посох себе оставившая; от мяса передней ноги за пазуху (себе) положившая, мясом задней ноги вдоволь наевшаяся, присоединившаяся к дележке охотничьей добычи⁴⁴ Хвост-острогой-морок-насылающая;

⁴⁴ Т. е. «получающая (требующая) дары». Эта характеристика обыгрывает якутскую поговорку «хоой хостуурдаах» («имеет, что вынуть из-за пазухи», т. е. имеет дар, гостинец). «Разве я буду просить тебя, не имея что вынуть из-за пазу-

Хвост-дымокуром-бедовая-подстилка Тюптэ Буурай гос-пожа!

Как видно из данного фрагмента, дух-хозяйка Огненного моря имеет черты и вещные атрибуты перевозчика (кривая медная лодка, половина железного весла), аналогичного перевозчику в мифологическом царстве мертвых. И как перевозчик в царстве мертвых, *иччи* Огненного моря требует плату за проезд, что и отражено в приведенном обращении.

Таким образом, в случае, когда граница персонифицирована духом-хозяйкой, мотив переправы реализуется как обращение к духу и принесение ей жертвы. Часто героя об этом предупреждают заранее, иногда жертву требует непосредственно сам дух: например, *иччи* моря жалуется на то, что «вот уже семь дней как не ела, восемь дней как не принимала пищи, девять дней как не наедалась досыта», тогда как в былые времена самые знатные богатыри, «делая подношения, моему раздвигающемуся творили восемь поклонов, моему наклоняющемуся творили девять поклонов» [Пекарский, 1910. С. 349—350 (олонхо «Братья Элик Боотур и Ньыгыл Боотур»)]; свою речь она завершает обещанием «пропеть *алгыс*, сказать слово», т. е. обязуется принести ответный дар, который представляет собой не только содействие при переправе, но и специальное напутственное слово.

Например, в олонхо М. Н. Андросовой-Ионовой «Потомки Юрюнг Айыы Тойона» полностью сохранена структура этого действия, которая представляет собой следующее:

Ол тiiјән туран хооинуттан ајата биәбит кылын ылан,
іiн діәкі хайысан туран, субу курдук діән тыл әттә үс төгүл

хи?» — говорят обычно герои олонхо, обращаясь с просьбой посодействовать при переправе к *иччи* Огненного моря.

талбааттыгы-талбааттыгы, ӓтӓр тылы хосооно маннык: :Цӓ буо... бујакабын, оӓол-лор! Ол буоллаӓына — бу ӓс тысы кылым ӓс хара маӓас сылгы буолан кулу ӓрӓ!» Діірін кытта ӓс хара маӓас сылгы буолан іліітітӓн табыгыраспытынан тӓстӓлӓр. <...> «Мін усун іліім уунуутун кӓрӓуі ӓрӓ!» діӓн баран бӓјаӓалга ӓс сылгытын барахта.

После того, как в море образовался проход из красного песка, дух-хозяйка пропела следующее:

— Ырыалаах ахсаан ырыаны ыллаатаӓым буоллун, цоллоох тојугу туюідаӓым буоллун! Сіӓбӓтӓӓім сӓттӓ хонно, асаабатаӓым аӓыс хонно, топотоӓум тоӓус хонно... Ону кӓлӓӓңін сысаӓыппытын курдук — адырыннаах аартык іччітӓ асына тосуідун!... Ӗстӓӓккӓн ӓлӓр!.. Маӓңы бӓјӓлӓӓх кісі тӓсӓрӓн біӓрӓ асар!.. [Пекарский, 1911. С. 413—414 (олонхо «Ёлюю Юёдюлбэ»)].

Прибыв в это место, вынул он из-за пазухи три данных ему отцом конских волоса и, оборотившись в сторону востока, взмахивая, сказал следующее:

«Ну, вот... Три конских волоса да обернутся тремя пестрыми лошадьми!» После того как он сказал это, три пестрых лошади выпали у него из рук. <...> «Посмотри на подношение моих длинных рук!»⁴⁵ — сказав это, бросил лошадей в море.

После того, как в море образовался проход из красного песка, дух-хозяйка пропела следующее:

— Да пропою я лучшие песни, да произнесу я счастливый алгыс! Семь дней как я не ела, восемь дней как не

⁴⁵ Вариант распространенной формулы «уон тарбах уунуута, биэс тарбах бэримньитэ» ('десяти пальцев подношение, пяти пальцев дар'), которая эквивалентна формуле «хоой хостуур», т. е. дар, подношение.

принимала пищу, девять дней как я не наедалась досыта... За то, что ты, пришедши, удовольствовал меня, пусть дух-хозяин тернистого *аартыка* милостиво встретит тебя!.. Да убьешь ты врага своего!.. Сам же, имеющий белое тело, избеги удара!..

В другом олонхо эта моделируемая обрядовая ситуация содержит и более мелкие детали: герой обещает «повязать пучки конского волоса» и «повесить жертвенную веревку» (вспомним натяжение веревки *сэтии* — дар «гению места», — упоминаемое в рассказе о бездетных стариках, испрашивающих у небожителей душу ребенка), он поворачивается лицом к Огненному морю, становится на одно колено, снимает шапку и три раза взмахивает ею:

Онуоха Ньыгыл Боотур аңар атаһынан сүсүргәстї тўстә, уол гәнһә муостаах бәргәсәтін устан ылан урудаї талбаатаата, үс төгүл сүгүрүжән уңтә, уот бајаһал діәкі көрөн олорон тыл әтә олорор үсү:

— Уот бајаһал-хотун, ітчіләәх буоларгын істән тур әрә! <...> Ајігін ыар бәрігә суох, хої хостуура суох, сіәл ба-ајыта суох, дабдіргә ыјыта суох көрдөсүөһпүт дуо? [Пекарский, 1910. С. 349 (олонхо «Братья Элик Боотур и Ньыгыл Боотур»)].

Тогда Ньыгыл Боотур, встав на одно колено и помавав снятой рогатой шапкой, три раза поклонился и, глядя в сторону Огненного моря, сказал следующее:

— Огненное море, госпожа, если ты имеешь духа-хозяина, то слушай меня! <...> Разве мы станем просить тебя, не имея дорогого подношения, не имея чего за пазухой, не повязав пучки конского волоса, не повесив жертвенную веревку?

Кроме приведенных описаний переправы как принесения жертвы, олонхо знает также и некую трюковую

трансформацию жертвоприношения, причем эта инверсия представляет собой такое же дублирование перехода, как и рассказ об оборачивании героя «трехгранной стальной стрелой»: герой, посулив богатое подношение и посоветовав «открыть пошире рот», бросает камень в разинутую пасть духа:

...сытар ынах ханнын саҗа хара таасы сулбу гардан ылан... «Уот Усуутума-хотун тылын төрдүттән кутуругун төрдүгәр дйәри тоҗо солоон, болуо муус сүрәхтәри, нҗыгыл хара курдук быардары, чиккәјән турар сисин үөстәри тоҗо солоон, сарыы муруннарны, саахтыыр әмәсәләри, саатар сәптәри, кутуругун уңуохтары төбөтүнән хаја сүүрдүнү» дйән баран барахпыт [Там же. С. 350].

<...> [Ньыгш Буотур], схватив черный камень, размером с брюхо лежащей коровы ...«Пусть [этот камень] пролетит насквозь Уот Усуутума-хотун, от корня ее языка до основания ее хвоста, сквозь ее громадное каменное сердце, натянутую становую жилу, желтый нос, испражняющийся задний проход, половые органы, кости хвоста!» — сказав так, бросил.

В приведенном фрагменте преграда персонифицирована неким зоо- или антропоморфным персонажем, а прохождение преграды дублируется встречей с ее персонификатором. Брошенный героем камень обнаруживает некоторое функциональное подобие с образом «трехгранной стальной стрелы», оборотившись в которую, герой цитированного несколькими страницами выше олонхо проскакивает сквозь разинутые пасти «львов-зверей», стерегущих проход в Нижний мир. Здесь также обнаруживается уподобление образа границы телу некоего зверя, а ее преодоление понимается как пребывание в чреве этого чудовища, что отражено, например, и в приведенном присловии-заклинании, которое представ-

ляет собой как бы «анатомическое» уточнение идеи перехода: герой, оборотившись в камень или стрелу, проходит через чудовище насквозь, пробивает его так, как в других олонхо герой пробивает *аартык*, оборотившись железной релью, или пробивает железную гору выстрелом из лука.

Таким образом, на примере персонажей, встреча с которыми составляет мотив переправы, можно показать, что специфическая семантика каждого из олицетворяющих границу персонажей определяет конкретное содержание мотива: со «стражами порога» у героя происходит бой, духи-хозяева места требуют жертву, а преграду, олицетворенную в облике змея или другого зоо-или антропоморфного чудовища, герой преодолевает, пробив его насквозь в виде «трехгранной стальной стрелы», причем прохождение сквозь утробу чудовища реализует образ пространства как тела зверя и детализирует сам факт преодоления границы. Так сюжетное функционирование персонажа, определенное его семантическим содержанием, обуславливает трансформацию мотива.

Однако сюжетное функционирование персонажей создает также и дополнительные ответвления сюжета. К таким персонажам можно отнести, например, красавиц-оборотней, которые оказываются на самом деле девками *абаасы*, принявшими вид девиц *айыы*. Как уже отмечалось, они предлагают сделать у них остановку и отдохнуть (предлагают на себе жениться, просят о помощи и т. д.). Вариантами красавиц-оборотней могут выступать и «омуки», т. е. тунгусы, в этом случае герой встречает «дома омуков», которые «подносят в подарок соболя и лисиц».

Итак, с точки зрения движения сюжета встреча героя с красавицами-оборотнями представляет собой своеобраз-

ную «критическую точку», по терминологии Ю. М. Лотмана — «точку бифуркации», когда движение сюжета оказывается перед необходимостью выбора пути и сюжет предстает как «пучок нереализованных возможностей» (см.: [Лотман, 1994. С. 353—363]). Здесь сюжет получает несколько возможных путей развития. Например, сброшенный в пропасть герой обращается за помощью к небожителям:

Загудело шумом в ушах у него, провалился на дно
бездны, на семь саженей льдом покрытой. <...>

Затем, все лежа, возговорил так:

— Ну вот! Вышние! <...> Умираю я, добрый молодец.
Сверстников поношением стал я. Спасите мое чистое ды-
хание!

<...> Божьи шаманки <...> золотистого цвета восьми-
саженною святою веревкою вытащили, говорят, Эр Сого-
тоха, сверху на три пальца заплесневевшего, снизу на
шесть пальцев прогнившего, омыли в молочном озере,
никогда пеною не заволакиваемомся [Ястремский, 1929.
С. 40 (олонхо «Эр Соготох»)].

Встреча героя с красавицами-оборотнями может также оказаться началом отдельного сюжетного хода, в котором на поиски героя отправляется его брат или сын, узнавший по оставленной метке (стреле, вонзенной в коновязь), что тот попал в беду или погиб:

Однажды конь его встал и не захотел идти дальше.
Потом заговорил он человеческим голосом: «По пути
встретятся нам три дома омуков. <...> Омуки окружают нас
и станут просить отдохнуть у них, преподнесут тебе в по-
дарок соболя и лисиц. Но ты не останавливайся... и не
смотри вокруг». Когда доехали они до места... Сиджи Бос-
хонг не вытерпел: скосил глаза в сторону омуков. Вдруг
стало темным-темно, и он потерял сознание. Когда Сиджи
Босхонг опомнился, лежал он в глубокой яме.

Однажды утром Аджи Буджу увидел, что оставленная братом стрела упала на землю. Аджи Буджу оседлал коня и поехал по следу брата. Приехал он к тому месту, где жил Саралы Баай Тойон. Постучал в дверь его дома и спросил о своем брате Сиджи Босхонге. Вышли из дома девять подобных журавлям парней и восемь подобных стерхам девушек и ответили, что никогда не слышали они о таком человеке. Аджи Буджу схватил самую красивую девушку, посадил ее сзади себя на круп лошади и поскакал.

По пути встретил он коня Сиджи Босхонга, от которого узнал о постигшей брата участи. Аджи Буджу спас своего брата, достал из уха коня живую воду и оживил его. Обрадовались братья, что встретились снова. Сиджи Босхонг сказал, что он должен ехать на поиски своей жены, а Аджи Буджу попросил он вернуться домой, чтобы смотреть за хозяйством [Емельянов, 1980. С. 52].

В приведенном фрагменте герой извлекается из пропасти, в которую его на обратном пути свадебного поезда сбросили *омуки*. В данном случае мы имеем своеобразную контаминацию мотивов встречи с красавицами-оборотнями и с тунгусским богатырем, которые имеют разный «вектор» движения. Брат, поехавший на поиски героя, проделывает тот же путь, что и попавший в беду богатырь: он достигает страны Саралы Баай Тойона, т. е. попадает в другую страну *айыы*, место, где локализована эпическая невеста, и добывает себе брачного партнера. Таким образом, то путешествие, которое проделывает брат героя, строится как обычная брачная поездка, и, следовательно, оно может разворачиваться как самостоятельное сюжетное звено.

В первом из вышеприведенных примеров, где герой обращается за помощью к небожителям, его спасают небесные шаманки, которые часто фигурируют и в других, причем самых разнообразных, эпизодах олонхо. Их

участие в сюжете не ограничивается какими-либо сюжетно-композиционными рамками, а их появление в повествовании не отличается привязкой к какому-либо одному эпическому локусу. Шаманки являются небесными посланниками и помощниками, они прилетают на шаманском облаке или принимают облик чистых небесных птиц, чтобы донести до героя волю небожителей, указать ему верное направление, излечить или решить исход богатырской битвы, происходящей на специально отведенном для боя месте — веревке *халбас хара*. Можно заметить, что они оказывают богатырям помощь в критические для них моменты: их появление, согласно повествованию, становится или реакцией на обращение героя, или демонстрацией воли верховных божеств. С точки зрения сюжетного движения любые критические ситуации, в которые попадает герой, оказываются и сюжетными «точками бифуркации», а вмешательство небесных шаманок направляет ход действия в определенное русло и корректирует его.

Особенно ярко эта корректирующая сюжет функцию данных персонажей демонстрируется в бое богатырей, кульминационном моменте олонхо, который проходит в специально отведенном месте, своеобразном «аршине пространства». Как уже отмечалось, этот бой имеет строго определенную последовательность, повторяющуюся практически в каждом сюжете: после того как их, борющихся и принесших многочисленные разрушения всем трем эпическим мирам, выдворяют на место *халбас хара*, прилетают шаманки — с западной стороны прилетает шаманка, родственница богатыря *абаасы*, с восточной стороны — небесная шаманка, родственница богатыря *айыы*:

Эр Соготох Уот Урбалдыыны
Түөһүттэн ылан,

түгнэри анһан кэбиспитэ,
Атажа бас, баһа атах
Таннары куочайданан түһэн истэбинэ,
Ханнык да удажан кэлэн
Дүгүрүгэр түһэрэн
Ылбытын билбэтэбэ,
Төттөрү таһаран, туруоран кэбиспитэ.
Онто биир бириэмэбэ
Иккиэн дьирэхэн баран турдахтарына,
Биһиги киһибит Уот Урбалдыһыны
Эмиэ түгнэри анһан,
Баһа атах, атажа бас буолан,
Түһэн истэбинэ,
Ханнык да удажан кэлэн,
Дүгүрүн дьөлө силлээбитин билбэтэбэ,
Дүгүрүн дьөлө силлээбитэ,
Уот Чумулу муоража түһэн,
Убайан өлөн хаалбыта.

Эр Соготох Уот Урбалджына,
за грудки схватив, так толкнул,
что тот вверх тормашками —
ноги — голова, голова — ноги —
стремительно вниз стал падать было,
но какая-то шаманка, подоспев,
на бубен свой подхватив —
как — понять не успел, —
его подняла и на место поставила.
Некоторое время,
упираясь друг в друга, стояли;
тут наш человек, изловчившись,
Уот Урбалджына снова толкнул,
тот от толчка вверх тормашками —
ноги — голова, голова — ноги —
вниз стал падать,
и какая-то шаманка, подоспев,
бубен насквозь проплюнула —
как, не узнал.
Через тот продырявленный бубен

в огненное Чомулу-море он упал,
сгорел и погиб.

[Могучий Эр Соготох. С. 244—247]

По сути, здесь состязаются между собой прилетевшие шаманки, они же решают и исход боя. Можно сказать, что в этом эпизоде небесные шаманки играют роль волшебных помощников, которые действуют за героя, но, учитывая их корректирующую функцию и в других критических для героя ситуациях, мы приходим к выводу, что их появление в повествовании является сюжетным выражением общей тематической телеологии олонхо, идеи судьбы и божественной предназначенности: финальный бой двух богатырей может закончиться *только победой богатыря айыы над богатырем абаасы*, потому что такова воля божеств.

Итак, семантика второстепенных персонажей создает дополнительные ответвления сюжета. Такую же варьирующую сюжет функцию имеют в олонхо и эпические кузнецы. Их семантика и локализация на «краю света» может реализоваться в самостоятельном сюжетном звене, в частности в рассказе о воспитании богатыря.

Образ кузнеца, обычно носящего имя Кытай (Кыдай) Бахсы, достаточно часто встречается в олонхо. В якутской традиции под этим именем известен небесный покровитель кузнечного дела, один из девяти божеств якутского пантеона; в частности, считалось, что дар кузнечества сродни шаманскому дару, а в некоторых жизненных ситуациях кузнецы могли составить успешную конкуренцию шаманам. Это качество и позволяет исследователям причислить Кытай Бахсы — персонажа якутского пантеона — к *абаасы* Верхнего мира.

Эпический персонаж Кытай Бахсы имеет много общего со своим мифологическим образцом. В олонхо он

фигурирует как небесный кузнец (или глава небесных кузнецов), к которому герой обращается с просьбой об изготовлении доспехов, за что тот требует в качестве оплаты добыть ему невесту (например, дочь Арсан Дуолая, главы нижних *абаасы*). Так, в одном из олонхо к герою с наказом отправиться к «родоначальнику девяти кузнецов» прибывает вестник от небожителей, который в своей речи дает очень подробную характеристику интересующего нас персонажа. Она, как нам кажется, полностью подтверждает репутацию мифологического Кытай Бахсы как бога кузнечного дела:

На западе, ровно бы шерсть на загривке самца медведя, такой травой и деревьями поросшая, совсем черная страна — по ту сторону ее доезжай! Доехавши до перехвата семи дорог, будет тебе толстяк черный старик, с молодняком конями и коровами, с вещими девицами, с ведунами парнями. Туда левым краем войди! За девяносто дневных переходов слышится стук наковальни его горна — такая та страна. В буроватом бугре, в девяноста местах отверстием приютившийся, с шумными, громадными — ровно белые кобылицы — мехами, с наковальней из плотного камня преисподней, с молотом — волна морская, с девяноста, как уголь, черными парнями угольщиками, с семьюдесятью черными парнями слесарями, девяти кузнецов родоначальник, Гибель-Дуодарба-Черный-Кузнец будет тебе. Туда войди! [Ястремский, 1929. С. 15 (олонхо «Эр Соготох»)].

Здесь обращает на себя внимание пространственная характеристика данного персонажа, которая рисует образ «края света» как не самого враждебного пространства, но пространства, находящегося за пределами *своей* страны. Именно характер локализации кузнецов позволяет интерпретировать поход за доспехами как инициационное испытание (в контексте воспитания), не случай-

но в олонхо выковывание богатыря часто воспринимается как его «доделывание», своеобразное «шаманское» испытание. Кроме того, часто кузнецы требуют в качестве платы доставить невесту, в этом случае поход героя за невестой выливается в отдельное сюжетное звено, которое развивается по схеме брачной поездки героя:

Девяти кузнецов родоначалник, Гибель-Дуодарба Кузнец изготовил эти доспехи и сдал их все. Этот человек надел это на себя. Девяти кузнецов родоначалник, Гибель-Дуодарба Кузнец плату свою просит: «Вот! Вот! Вот! Вот! Чтобы на долю выпало мне на лето четыре махровые жерди установить, а на зиму восемь важных, толстых столбов воздвигнуть, на, ровно бы озерко, большом шестке седую бородку — святой огонь зажечь, уютный дом построить, родить запоздалых детей, поздний скот водить возжелал я, славу ее слыша, и таяло сердце, слыша молву о ней. Она — дочь Арсан Дуолана старика. <...> В плату мне привези ее!» Эр Соготох туда отправился, прямо на запад поехал [Там же. С. 17].

Таким образом, на примере анализа сюжетной роли таких второстепенных персонажей, как «стражи порога», красавицы-оборотни, небесные шаманки или эпические кузнецы, прослеживается то, как их семантическое содержание, разворачиваясь в сюжетный мотив, соответствующий эпизод или даже отдельный сюжетный ход, определяет конкретное событийное наполнение участка сюжета и влияет на варьирование всего сюжета в целом.

Каждый из второстепенных персонажей, в свою очередь, приурочен к тому или иному эпическому локусу или является репликой той или иной зоны эпического пространства. Для того чтобы описать сюжетообразующие возможности такого персонажа, нужно обратиться

к характеру его соотнесения с эпическим локусом, и здесь возможны два пути функционально-семантического анализа этого соотношения: первый связан с извлечением информации о не выраженном в тексте пространстве из семантической характеристики персонажа и его сюжетного функционирования (т. е. семантика и сюжетная роль персонажа моделирует пространственный элемент), второй — с пространственной характеристикой персонажа, которая разворачивается в сюжет (отраженная в тексте пространственная характеристика персонажа определяет его сюжетное функционирование). Примером первого типа соотнесения персонажа и эпического локуса являются, на наш взгляд, особенности семантики и сюжетного функционирования такого персонажа, как Сэркээн Сэсэн, встреча с которым становится содержанием *пути*.

Сэркээн Сэсэн, как уже отмечалось, мирит не узнавших друг друга братьев, рассказывает герою о его происхождении или о похищенной богатырем *абаасы* девушке *айыы*, которую необходимо спасти, указывает местонахождение похищенной сестры или невесты, и тем самым он и его действия возбуждают сюжетную активность героя и определяют движение сюжета на несколько ходов вперед.

Функционально путь героя олонхо понимается как получение советов, опознание *своего* и *чужого*, что рисует сам характер движения. Если, например, герой волшебной сказки отправляется в путь-дорогу «на все четыре стороны», «куда глаза глядят» и т. п., то путь героя олонхо пролегает по определенному маршруту и имеет определенный конечный пункт — локус невесты. С этой точки зрения встреча с Сэркээн Сэсэнном, как и помощь небесных шаманок, также имеет корректирующую

щую сюжет роль. Не случайно, согласно некоторым сведениям, Сэркээн Сэсэн является персонажем якутского пантеона, живущим на самом «нижнем» слое неба — «пешем» неба. Кроме того, сама сюжетная роль старика-советчика характеризует его как своеобразного медиатора между миром людей и миром небожителей, что отражается и в локализации данного персонажа в системе эпического мира. Все это придает дополнительные характеристики лесу как пространственному элементу: лес, согласно эпической пространственной логике, расположен на «краю земли», в месте, где сходятся земля и небо.

«Приграничная» локализация Сэркээн Сэсэна сообщает его сюжетной роли некоторое сходство с функционированием духа-хозяйки местности: получение героем советов и помощи от духа-хозяйки (*иччи*) местности перед походом отмечает первую границу освоенного человеком пространства, а получение советов от старика-советчика характеризует его локус как последнюю границу, за которой иссякает влияние племени *айыы*. Вместе с тем образ старика-советчика по характеру локализации в лесу можно сблизить и с образом тунгусского богатыря (или, согласно некоторым текстам, шамана) Арджамаан Джарджамаана, встреча героя с которым происходит на обратном пути. Можно заметить, что композиционно эпизод встречи героя с тунгусским богатырем занимает положение, симметричное эпизоду встречи с Сэркээн Сэсэнэм, что дает основание говорить о некоторой близости пространственной характеристики данных сюжетных элементов. Стойкая ассоциация образа «тунгуса» (*омука*, т. е. представителя другого племени, «иностранца»), который определяется нами как *культурно чуждый персонаж*, с образом леса, некая

симметричность мотивов «встреча с тунгусским богатырем» и «встреча с Сэркээн Сэсэном» позволяет определить локус тунгуса как лес.

Лес как пространственное оформление мотива встречи с Сэркээн Сэсэном отмечает «край родной земли», границу. Те же пространственные характеристики распространяются, на наш взгляд, и на мотив встречи с тунгусским богатырем. Вместе с тем сама семантика персонажа и его сюжетное функционирование указывает и на определенное различие границы в обоих мотивах, которое можно описать, учитывая вектор движения героя: от центра к периферии, как это имеет место в мотиве встречи со стариком-советчиком, или от периферии к центру, как в мотиве встречи с тунгусским богатырем. Если в первом случае граница становится репликой центра, то во втором — репликой периферии и понимается как знак иссякающего влияния пространства *абаасы*.

Однако пространство леса фиксирует не только пространственные границы, но также границы культурно-социального и мифологического характера. За «краем своей земли» начинается *чужая* земля инокультурных соседей — тунгусов, олицетворяемых Арджамаан Джарджамааном. «Край земли», где сходятся земля и небо, дублируется в семантических нюансах атрибутирующих его персонажей. Образ мифического провидца Сэркээн Сэсэна как раз и воплощает в себе разницу между человеком как представителем племени *айыы аймага* и небожителем как персонажем мифологического пантеона. Старик-советчик, живущий на самом нижнем, соприкасающемся с землей, небе, как бы содержит в себе признаки обеих категорий. По сравнению с Сэркээн Сэсэном тунгусский богатырь Арджамаан Джарджамаан отмечает собой — как своей семантикой, так и сюжетной функцией — границу культурно-социального плана.

Итак, рассмотренные нами случаи отражают ситуацию, когда семантика и сюжетная роль персонажа моделирует не выраженный в текстах пространственный элемент.

На примере других персонажей можно рассмотреть ситуацию, когда именно пространственная характеристика, закрепленная в текстах, определяет их сюжетную роль. Ярким образцом подобного функционирования персонажа является, несомненно, сюжетная роль всевозможных «гениев места» и других персонификаторов конкретного эпического локуса.

Так, уже отмечалось, что сюжетная роль стражей переправы заключается в дублировании самого пространственного перехода в иной мир (ущелье, в которое проваливается герой, оборотившись «железной релью», эквивалентно зооморфному или антропоморфному чудовищу, в пасть которого герой ныряет, оборотившись «трехгранной стальной стрелой»), а сюжетная роль персонификатора мирового древа определяется его способностью напоить героя земным аналогом божественной влаги *илгэ* (источающее *илгэ* мировое дерево эквивалентно живущей в священном дереве духу-хозяйке местности, дающей герою молоко из своей груди).

Однако подобный характер соотношения семантики персонажа, его локальной приуроченности и сюжетного функционирования можно проследить и на примере других персонажей, не являющихся собственно «гениями места» или пространственными персонификаторами. К числу подобных персонажей относятся старуха-коровница Симэхсин Эмээхсин и парень-табунщик Сорук Боллур.

Внешность и поступки старухи-коровницы (рабыни-скотницы) Симэхсин Эмээхсин традиционно наделяются комическими чертами. Придание комических черт данному образу, «представителю социальных низов»,

И. В. Пуховым объясняется как отражение реальных отношений в обществе; этот же исследователь отметил и две основные сюжетные функции данного персонажа: старуха-коровница «сообщает о приезде жениха-героя», «спасает хозяйский скот от жадных дочерей в момент их отъезда с женихом» [Пухов, 1962. С. 180, 191].

С эпизодом, охарактеризованным И. В. Пуховым как «спасение хозяйского скота от жадных дочерей», обычно связывается особый этиологический момент олонхо. Он заключается в следующем: за отъезжающей с мужем из отцовского дома девушкой устремляются весь скот, рабы и утварь. Тогда старуха-скотница, единственная оставшаяся у родителей рабыня, собрав «кочки от берестяной посуды», сжигает их на крыше и со словами: «Девушка! Родители твои горят; взгляни краем глаза на левую сторону!» — принуждает невесту оглянуться, в результате чего половина богатства и людей остается у родителей. Как правило, этот эпизод завершается утверждением, что «с тех пор» отъезжающая невеста не оглядывается (или не должна оглядываться) на родительский дом, в противном случае она лишается половины «богатства и счастья»; «поэтому до сих пор девушка, отъезжающая из отцовского дома, не должна обертывать голову, потому что назначенное счастье должно остаться у родителей» [Худяков, 1890. С. 131 (олонхо «Старуха со стариком»)].

Несомненно, что главной семантической составляющей образа старухи-коровницы являются признаки «женской сферы» пространства и хозяйства, что и отражено в ее характеристике и пространственной атрибуции: локусом Симэхсин Эмэхсин, поскольку она является *скотницей*, закономерно следует считать *хотон* (коровник, теплый зимний хлев), а корова есть знак женской культуры, в отличие, например, от коня (якуты, как известно,

разделяли скот на «мужской» — *эр киси сюёсю*, мужской скот, т. е. конный и «женский» — *дыахтар сюёсю*, женский скот, т. е. рогатый)⁴⁶.

Другой семантической составляющей образа Симэхсин Эмээхсин следует считать качество, названное нами «пограничность»: мы уже отметили, что в силу ее «хозяйственных обязанностей» локусом старухи-коровницы является коровник, т. е. подворье, *не центральная* часть «родной земли» (напомним, что локусы, отмечающие сакральный центр *аан ийэ дойду*, — это мировое дерево, коновязь, очаг), предел обжитого человеком пространства, граница. Не случайно, как справедливо отмечал И. В. Пухов, вторая (помимо «возвращения хозяйского скота») функция Симэхсин Эмээхсин — это «сообщение о приезде жениха-героя». Локализуясь на границе своего мира, она печется о его целостности и сохранности: старуха сообщает хозяевам о прибытии жениха-героя (или сватающегося жениха-богатыря *абаасы*) и преграждает путь покидающему это пространство «богатству-счастью». Интересно, что в олонхо А. Я. Уваровского эта «охранная» способность Симэхсин Эмээхсин осмыслена следующим образом:

⁴⁶ Вообще у якутов хотон примыкал непосредственно к юрте. Он представлял собой особую пристройку, которая зачастую даже не имела отдельного входа (считается, что для экономии тепла). Скот, таким образом, зимовал практически в одном жилище с людьми. Так обстояло дело, как правило, с *дыаданга ыал*, т. е. бедняками; *баай ыал*, т. е. зажиточные, могли позволить себе отделить хотон от юрты. «Идеальное» жилище эпического героя, по-видимому, представляет собой образец именно такого «благоустроенного» хозяйства, в котором скот и слуги находятся там, где им и положено, — на периферии.

Древняя старушка с гноящимися глазами величиной с два черпака, со слюнотечением, с многозначительными снами и непогрешимыми приметами, ровесница Хараххана и поэтому ставшая повелительницей дома и явившаяся как бы второй матерью, предстала однажды утром перед своим господином, посмотрела на него красными глазами и сказала, вытянув вперед ногу, обутую в стоптанный сапог: «Я видела страшный сон, видела удивительное явление: надвигается несчастье, с нашей жизнью покончено. Будьте осторожны и начеку!» [Бётлингк, 1989. С. 118].

Здесь способность старухи-коровницы видеть вещие сны как бы дублирует и ее приграничную локализацию в эпическом пространстве, и сюжетную функцию. Возможно, именно этот семантический аспект определил и возраст персонажа: старость, как и сон, можно проинтерпретировать как границу между жизнью и смертью, а знание, т. е. обладание «многозначительными снами и непогрешимыми приметами», — как ту же метафору пограничного состояния.

Интересно в связи с этим обратить внимание и на традиционное описание внешности этого персонажа. Симэхсин Эмээхсин обычно описывается как старуха отталкивающего вида, с гноящимися воспаленными глазами, слюнотечением, беспорядком в одежде и т. д.:

Старуха Симяхсин (Симэхсин Эмээхсин) вышла, поднявши корзину с сором; икнувши, прискочила кверху. Этот сор в корзине перебросила через голову; отбросила гной из глаз на обе стороны. (Эти гноинки), сделавшись двумя маленькими куропатками, полетели в темный лес с куропашечьим криком. Загораживая рукою глаза от света, смотрела (старуха) сквозь пальцы; красным-красно выглядела; смотрела, разинув веки, подобно задней дыре (расщелине); держала свое лицо (некрасиво), подобно груди двухтравного жеребенка, павшего на Батагайской долине;

красно-медные серьги избили ее щеки в клочки... [Худяков, 1890. С. 102, 103 (олонхо «Бэрт Хара»)].

Приведенное здесь описание позволяет сблизить образ старухи-коровницы с образом эпического мудреца, известного, в частности, среднеазиатскому эпосу — отталкивающий внешний вид является метафорой старости и сопровождающих ее смыслов: за отталкивающим внешним видом Симэхсин Эмээхсин стоит знание и мудрость.

Наконец, еще одной чертой к образу старухи-коровницы становится традиционное наделение ее комическими чертами:

Идет, прыгая, старуха Симяхсин, покачивая свою носу-воду в двух туесах из красной меди. Увидала этих людей; заикала (от испуга), упала. Пролила-опрокинула воду в туесах. Не дала себе сроку войти в дверь; а вошла маленьким отверстием, куда входит серая собака. Хотела потянуться за палкой (перед камином, на которую вешают котел), пролила восемь турсуков сметаны. <...> Упала в обморок. Лопатой, которой выгребают коровье кало, перерезали ее (старуху) посредине; задняя половина, сделавшись паршивым теленком, запрыгала (побежала), а передняя половина, сделавшись серой собакой, стала лаять внутри и снаружи [Худяков, 1890. С. 129 (олонхо «Старуха со стариком»)].

Созданию комичного образа служит и речевая характеристика данного персонажа: обычно сказители исполняли монологи Симэхсин Эмээхсин бессвязно и нечленораздельно, неестественно интонируя, коверкая и искажая слова, вызывая тем самым у аудитории смех. Безусловно комичным для древней старухи (и в подобном исполнении) должен был выглядеть, например, следующий монолог:

В молодости я имела любовное дело с господином девяти родов со ртом на кадыке Уолуяр-Улу-господином; так (приезжий человек) лучше его! На нижнем месте я имела любовное дело с господином восьми родов неукладистого рода Адам Бурай; так и этого лучше приехал человек! На среднем месте я тоже имела любовное дело с родоначальником 12 родов с силою в груди Тёня-богатырем; так и его-то лучше (этот) человек! Где уж он и родился, не знаю! Дайте в мой хамыйях ⁴⁷ снегу; в деревянный мой стакан дайте воды! [Худяков, 1890. С. 129 (олонхо «Старуха со стариком»)].

Комичность, связанная с «любовными делами» старухи, очевидно, могла развиваться и в самостоятельный сюжетный мотив: например, И. В. Пухов приводит сюжет, согласно которому старуха безуспешно пытается отбить у невесты жениха ⁴⁸.

⁴⁷ Х а м ы й а х — большая ложка, ковш.

⁴⁸ См. краткий пересказ данного эпизода из олонхо, записанного самим И. В. Пуховым: «Внук Божества Аджы Буджу»: «Герой Аджы Буджу, сын Балды Тойона и Дылбаа Хотун, прибывает к богатырю Кюгюёр Дьягыл, пригласившему его жениться на своей сестре Кюгюёр Дьягыл. Как обычно, первой увидела героя рабыня старуха Симэхсин и сообщила невесте (которая в это время расчесывала волосы и не могла выйти встретить его), будто герой очень обижен тем, что его плохо встречают. Но это была ложь: старуха Симэхсин хотела добиться удаления невесты. И действительно, пристыженная невеста немедленно удаляется через трубу, обратившись в дым. Оставшись одна, старуха Симэхсин пытается сама выйти замуж за героя. Надев платье невесты и приняв ее вид, она встречает жениха. Но она грязна (платье надето на грязное тело коровницы), не может поддержать умного разговора, поэтому не понравилась герою. Старуха стелет постель, но Аджы Буджу не ложится с нею. Ночью стучится прибывшая домой

Как нам кажется, придание комических черт этому персонажу является не только сказительским приемом, но и следствием семантической (главным образом пространственной) характеристики образа старухи-коровницы. На это, в частности, указывают средства создания комичного в олонхо. Так, по наблюдениям Л. Л. Габышевой над природой смеха в якутских фольклорных текстах, смешное рождается при соединении несоединимого, выходе за пределы нормы, различных аномалиях: «Одним из источников комического в якутском фольклоре является образ человеческого тела, его физиологические функции и нарушение природных норм. <...> Формульный характер фольклорного текста позволяет создать тонкую иронию путем нарушения клише, хорошо знакомых слушателям, путем неожиданного и быстрого соединения противоречащих друг другу строчек, в результате чего рождается перевернутый образ: „На его лучезарном белом лице — грязь толщиной в восемь пальцев, на его блестящем чистом лбу — плесень толщиной в девять пальцев“. <...> Используется также прием физиологизации речи комических персонажей олонхо (косноязычие Сорук Боллура, парня-табунщика; нечленораздельная бессвязная речь старухи-коровницы Симэхсин-Эмээхсин и т. д.)» [Габышева, 1999. С. 288—289]. Социальная маргинальность, ненормальность внешнего вида старухи, рассказы о ее любовных похождениях

Кюгюёр Дьягыл. Аджы Буджу предлагает открыть дверь, но старуха Симэхсин говорит, что это дух восточной горы... В третий приход Кюгюёр Дьягыл ломает дверь, заходит и, увидев старуху Симэхсин во лжи, избивает ее. Старуха Симэхсин убегает в хотон, надевает свою старую одежду скотницы и возвращается к прежней жизни. Так неудачно закончилась попытка рабыни выйти замуж за героя» [Пухов, 1962. С. 199, 200].

ях, наконец, использование приема физиологизации речи персонажа являются признаками аномалии, ненормальности, т. е. того, что выходит за рамки принятого в эпическом мире «этикета»; можно сказать, что эти приемы создания комичности как бы повторяют основную семантическую характеристику этого персонажа, являясь еще одним способом выражения «пограничности».

Итак, основными семантическими составляющими рассматриваемого нами образа являются характеристики, обозначенные нами как «пограничность» и «женскость».

«Пограничность», реализуемая преимущественно в эпизоде «Симэхсин Эмээхсин сообщает о приезде жениха», понимается нами как результат сюжетной реализации пространственной характеристики образа, т. е. сопряженности его с локусом, отмечающим периферию освоенного человеком пространства — подворья. «Женскость» этого образа можно расценить как результат детализации «пограничности» — Симэхсин Эмээхсин, старуха-коровница, в силу своих хозяйственных обязанностей (уход за рогатым скотом), локализуется на «женской половине» подворья (коровник).

Локализуясь на границе, старуха не просто отмечает ее нарушение извне, но и не позволяет выйти за его пределы «богатству-счастью», уходящему из рода вместе с невестой. Поскольку образ невесты связан в олонхо с идеей плодородного начала, с которым соединяется герой (что отражено в мотиве стрельбы в золотой мячик), плодородие, покидающее вместе с невестой род, оказывается связано не только с невестой, но и со старухой-коровницей, которая выступает его хранителем.

Аналогичным по семантике и сюжетной роли является образ парня-табунщика Сорук Боллура. Вместе с

Симэхсин Эмээхсин они составляют неизменную пару рабов; как и Симэхсин Эмээхсин, Сорук Боллур часто наделяется комическими чертами. Сорук Боллур обычно описывается как парень-табунщик, одетый в сшитые из телячьих или жеребьячьих шкур одежды (знак бедности и социальной приниженности), едущий задом наперед на «паршивом двухтравном жеребенке», сирота, парень на посылках; Сорук Боллур, как и Симэхсин Эмээхсин, раб из свиты родителей невесты. Традиционно он изображается так:

<...> Дитя с искривленными назад руками, с выдающимся брюхом, с большими выпуклыми глазами, как глаза лягушки, выдавленные ногою, в шубе из шкуры пестрого теленка; с рукавицами из передних лап, с торбасами (обувью) из задних лап; подпоясанный хвостом; с карманом из кожи мышонка, с луком из тоненького деревца, с тетивой из пестрого волоса, со стрелою из пестрого тальника [Худяков, 1890. С. 108—109].

Этот персонаж фигурирует в эпизоде «герой прибывает на спор женихов в измененном виде» (своеобразная параллель мотиву «плешивца»): именно в облике парня-табунщика и появляется неузнанный богатырь на состязании женихов. Другой эпизод, связанный с этим персонажем, также касается сватовства героя: богатырь, подъезжая к усадьбе невесты, встречает Сорук Боллура, который рассказывает ему об уже прибывшем сопернике — сватающемся богатыре *абаасы* и провожает его к месту:

«После того как Эрэйдээх-буруйдаах Эс Соготох преодолел девяносто препятствий и трудностей без числа, наткнулся он, когда гнал своего коня через обширный лес, достигнув владений Хараххана, совершенно неожиданно на осиротелого ребенка, который имел верхнюю шубу из

пепельно-серого жеребенка, сапоги из ног и шапку из головы этого же животного, который сидел, повернувшись лицом назад, на паршивом жеребенке и управлял животным за хвост. <...> Поведав о жизни, богатстве и доброте Хараххана, о достоинствах его излучающей сияние дочери, о сватовстве и угрозах Буура-дохсуна, ребенок проводил его к скалистому предгорью [Бётлингк, 1989. С. 119].

Итак, образы Симэхсин Эмээхсин и Сорук Боллура имеют некоторое сходство: оба являются рабами, оба наделены комическими чертами, в описании используются одинаковые клише (отталкивающий внешний вид, социальная маргинальность), имеют похожую речевую характеристику (Сорук Боллура характеризует торопливая, косноязычная речь); согласно повествованию, они подвергаются почти одинаковой экзекуции — если Симэхсин Эмээхсин, суетливо и бестолково рассказывающую о прибытии героя-жениха, «разрубают лопатой, которой выгребают коровье кало», то Сорук Боллура за те же действия «вешают за челюсть на *сэргэ*». Одинакова и пространственная локализация этих персонажей: как и Симэхсин Эмээхсин, Сорук Боллур сопряжен с пространством подворья, однако в силу их символической ассоциации с конным или рогатым скотом старуха-коровница и парень-табунщик, соответственно, локализованы на разных его полюсах: Симэхсин Эмээхсин, как уже отмечалось, занимает «женскую половину» подворья, Сорук Боллур — «мужскую». Таким образом, «пограничность», являющаяся одной из главных семантических составляющих образа старухи-коровницы, присуща и парню-табунщику.

Итак, на рассмотренных примерах мы стремились показать, как семантика персонажа, выраженная в его имени, локальной приуроченности атрибутике и сюжет-

ной роли разворачивается в сюжетное действие. При этом сюжетное функционирование персонажа, описываемое через его пространственный контекст, может влиять как на содержание отдельного сюжетного мотива, так и на весь сюжет. Однако значительными сюжетообразующими возможностями обладает не только локализация персонажа, но и сама его способность (или неспособность) к пространственным перемещениям.

Все описанные выше персонажи пространственно неподвижны, их сюжетная активность ограничивается одним локусом: персонажи либо непосредственно связаны с тем или иным пространственным элементом (как «стражи порога», «гении места», старуха-коровница или парень-табунщик), либо являются репликой той или иной зоны эпического пространства (небесные шаманки, красавицы-оборотни). Максимальной степенью свободы пространственных перемещений обладает эпический герой. Здесь можно сказать, что важная для сюжетообразования олонхо оппозиция *пространственно подвижный / пространственно неподвижный* является вариантом оппозиции *главный герой / второстепенный персонаж*. Однако критерий пространственной подвижности или неподвижности оказывается важен и для анализа главных героев. Именно на это указывает, по нашему мнению, присутствие в олонхо героев особого рода — различных калек, уродов и т. д., которые, несмотря на свою физическую неподвижность, совершают путешествие по эпическому миру и добывают невесту.

Например, в олонхо «Строптивый Кулун Куллустуур» один из сыновей героя оказывается «хромым, но очень сильным богатырем-волшебником». Сразу после рождения он с помощью «волшебства» помещается вглубь одного из курганов:

<...> Үс үнкүү көмүс
Дьүөдьэй булгунньабын...
<...> Бу үс булгунньах
Түгэх өтгүлэригэр арай
Сирдиин ньиргийэр,
Буордуун долгуһуйар.

<...> Три холма из чистого серебра.
<...> Гудит земля в глубине.
Под этими тремя холмами
колеблется дерновина.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 174—440]

Там он и воспитывается духами-хозяйками местности, а мать временами ходит туда кормить его грудью. По истечении девяти лет мать извлекает сына из кургана:

Бу гынан баран, уолун диэки
Утарыта-батырыта көрөн турда:
Икки атахтаах эбит,
Онтукатын күлүстүү ууран
Олорор эбит.
Тобус уон пууттаах добуобай мас
Торуоскатын унуо илиитигэр
Тутан олорор эбит.

Сделала все это, встала
и посмотрела на сына своего
пронизывающе, в упор:
[боясь увидеть калеку],
а он, оказывается, с двумя ногами,
сидит, скрестив их!
Оказывается, сидит он и держит в руке
девяностопудовую [палицу]-трость
из дуба.

[Строптивный Кулун Куллустуур. С. 206—469]

Родители устраивают для него возле дома *арангас*:

<...> Дьиэлэрин таһыгар үнүө диэки,
Сэттэ мас систээх,

Аҗыс мас адарайдаах,
Тоҗус мас туорайдаах,
Арангас онгоро охсубуттар <...>
Уол, оол-бу диэки
Алаар-малаар көрөн баран,
Билиги арангаһын диэки
көрөн биэрдэ <...>.
Тоҗус уон пуутгаах добуобай мас
Торуоскатынан тирэннэ да уола биирдэ
Унаарыс гынан хаалла.

<...> Уже успели сделать
возле своего дома
с правой стороны
очень прочный арангас...
Парень [сидящий],
бессмысленно поглядывая туда-сюда,
бросил быстрый взгляд
в сторону своего арангаса...
Оперся на девяностопудовую
[палицу]- трость из дуба
и мигом [взлетел] на арангас.
[Там же. С. 207—471]

Когда его братья попали в беду, калека отправляется
им на помощь:

Уол өрө көтөн унаарыс гынан,
Алаас сыһы быһаҕаһын саҕа
Наай хара былыт үрдүгэр тахсан
Олоро түстэ да
Илин халлаан улаҕатын диэки
Тон талах тыаһын курдук
Тоҗо сатаратан түһэ турда.

Вверх взлетел, поднялся и уселся
на тяжелое черное облако
величиною с половину поля-елани;
затем он понесся вглубь
восточного неба,

сотрясая воздух шумом,
похожим на свист мерзлого тальника.

[Там же. С. 219—481]

Как видно из приведенных фрагментов, физическая неспособность героя-калеки к пространственным перемещениям компенсируется его шаманскими способностями; это выражается в воспитании внутри серебряного холма, сидении на *арангасе*, передвижении на шаманском облаке. Обращает на себя внимание тот факт, что все три локуса — серебряный холм, *арангас* и шаманское облако — находятся в одном семантическом ряду и являются, по сути, выражением пространственной медиации: герой совершает путешествие по эпическому миру (преследуя свою будущую жену, строптивую шаманку), практически не покидая своего локуса, что является как бы совмещением признаков пространственной *подвижности* и *неподвижности*. Подвижен не сам герой, но его локус — серебряный холм, как уже отмечалось, является вариантом мирового дерева; *арангас* — знаком готовности (способности) к пространственной медиации; облако — шаманское средство передвижения.

Однако особенно ярко сюжетообразующую роль оппозиции *подвижный / неподвижный* герой можно описать на примере пары главных героев — героя-богатыря и его суженой. Характер распределения этих качеств между главными персонажами составляет основное различие в событийном плане между так называемым мужским и женским олонхо. В мужском олонхо суженая героя пространственно удалена и неподвижна; способностью к пространственному передвижению, а значит и сюжетной активностью, обладает герой. В женских олонхо субъектом действия — активным персонажем — становится женщина, которая путешествует

по эпическому миру и добывает себе брачного партнера. Соответственно, мужское олонхо может быть описано посредством противопоставления *подвижный герой / неподвижная героиня*, а женское — *неподвижный герой / подвижная героиня*.

Одним из самых ярких и интересных опубликованных образцов женского олонхо следует считать, по нашему мнению, олонхо «Шаманки Уолумар и Айгыр», опубликованное в «Образцах...» Э. К. Пекарского (русский перевод напечатан в книге С. В. Ястремского «Образцы народной литературы якутов», а краткое изложение сюжета имеется в «Сюжетах якутских олонхо» Н. В. Емельянова).

Этот текст состоит из двух сюжетных звеньев, первое из которых и повествует о сестрах-шаманках (второе сюжетное звено посвящено сыновьям героинь-шаманок). Содержание первого сюжетного звена представляет собой следующее:

Две сестры, шаманки Уолумар и Айгыр, живут в прекрасной стране. Однажды Айгыр приснился кошмарный сон, который вскоре сбылся: с запада налетел сильный ветер, налетела черная туча, из которой вышла восьминогая железная кобыла. Из порождаемого ею «родильного места» вываливается абаасы, который и уносит старшую сестру — Уолумар. Миновав перевал в Нижний мир, абаасы и похищенная Уолумар прибывают в страну, в которой «пороша падала ящерицами, грязью были лягушки, град падал водолюбами, трава была железная, железными были деревья». Абаасы встречает его жена Джэгэ Бааба. Уолумар хитростью удаётся бежать от них. Летя «на свет», Уолумар видит: «На лабазе, оказывается, лежит один человек, а под ним развели огонь, и, словно тени, люди стоят, смотрят, громадами такими неясно маячат». Продолжая лететь, шаманка прилетает в другую страну айыы, к

«страшно богатому человеку». Превратив коня в уродливую лошадь, а сама оборотившись дурнушкой, Уолумар входит в дом: «Глянула на красный угол: чудный собою, красавец мечется, бьется». Шаманка понимает, что это его она видела лежащим на лабазе. Камлавший над красавцем шаман Кыкыллан прекращает камлать: «Буя, буя, буя! Моя песнь, что пою я, и за порог не переходит, мои моления, что молю я, и за дверь не выходят: сильный шаман прибыл». Родичи больного, желая посмеяться над прибывшей дурнушкой, просят Уолумар покамлать над больным. Уолумар, предварительно поставив условие, что юношу, Под-защитой-Солнца-и-Месяца-сильного-человека-Кюн-Эрилика, отдадут ей замуж, начинает камлать и излечивает больного. Излечивает она и внезапно заболевшего шамана Кыкыллана, поставив ему то же условие: «Сына твоего, Лучшего-человека-Бэрэт-Бэргэна дашь в мужья?» После того как Уолумар прекращает камлать, родичи Кюн Эрилика, и не думая выполнять обещанное, выпроваживают шаманку, но прежде исчезают Кюн Эрилик и Бэрэт Бэргэн. Так и не открыв своего истинного облика, Уолумар отправляется на родину: «Поступью скользила, рысью подрагивала, пускала коня широкою ходою, глубокие следы оставляла. <...> Темный лес ломала, сухоподстойный лес мяла; по мысам опознавалась, по падам припоминала; песни пела струйками облаков, песенки напевала дымчатым облаком». Прибывает на родину, встречается с младшей сестрой Айгыр. Сестры устраивают ысыах: «Кубки кумысу вкруговую они пили; взяли гривою перевязанные пестрые ложки и, черпаючи из украшенных берестяных лоханей, ысыах кропили». Рассказывая о своих приключениях, Уолумар «сидя, вытянула руки и засвистала, потом стала бить себе пальцами по ушам так, что забренчали серьги: выпали и стали на ноги два красавца собою». Похищенные Кюн Эрилик и Бэрэт Бэргэн охотно становятся мужьями сестер⁴⁹

⁴⁹ Якутский оригинал олонхо «Шаманки Уолумар и Айгыр» опубликован в кн.: [Пекарский, 1908. С. 148—194]; рус-

Структура женского олонхо не намного отличается от сюжетного строения олонхо с главными героями-мужчинами. Например, прибытие богатыря *абаасы* и похищение им героини является такой же формальной мотивировкой отправления героини в путешествие, как и сюжетные мотивировки мужских олонхо, причем из содержания повествования видно, что истинной причиной отправления героини в путь является необходимость найти мужа. Таким образом, путешествие героини по эпическому пространству, как и героическое сватовство героя в мужском олонхо, становится обязательным условием обретения брачного партнера.

Далее сюжет олонхо «Шаманки Уолумар и Айгыр» разворачивается по следующей схеме: переправа — попадание в иное пространство — прибытие в другую страну *айыы* — прибытие в измененном виде на «состязание шаманов» — обретение жениха — возвращение на родину — *ысыах*, т. е. композиция этого олонхо выстраивается по той же схеме, что и композиция мужского олонхо. В данном тексте «состязание шаманов» выступает функциональным вариантом мотива «состязание женихов», мотив «прибытие героини в измененном виде» представляет собой женскую версию мотива «плешивца». Более того, в приведенном олонхо имеется даже своеобразная мужская версия «локуса невесты» (в шаманской интерпретации): «На лабазе, оказывается, лежит один человек, а под ним развели огонь, и, словно тени, люди стоят, смотрят, громадами такими неясно маячат». Женскому олонхо известны также такие мотивы, как «обращение к духу-хозяйке местности», «встреча с Сэркээн Сэсэном» и даже «встреча с красавицами»

ский перевод в кн.: [Ястремский, 1929. С. 122—152]; краткое изложение сюжета см. также: [Емельянов, 1980. С. 70—75].

оборотнями». Например, в олонхо «Кыыс Бухатыыр», подробный анализ которого сделан и опубликован Н. В. Емельяновым, героиня принимает облик мужчины-богатыря и спускается в Нижний мир, где на пути ей встречается одно из трех препятствий — «Туманное море с девятью руслами», обительница которого, дева *абаасы*, выплывает из-за моря «на лодке, сделанной из коры» и «начинает похвастаться своей девственной чистотой и предлагает себя в жены» [Емельянов, 1983. С. 107—126].

Однако при единообразном структурном строении женского и мужского олонхо остается несомненным безусловное различие их событийного облика, поскольку разные семантические характеристики действующих лиц получают разную сюжетную реализацию: герой-богатырь добывает невесту в богатырском бою, а героиня-шаманка добывает себе жениха в шаманском состязании; богатырский бой героя оформляется пространством специально отведенного для боя места (например, веревка *халбас хара*), а камлание шамана, не имеющее ничего общего с финальным боем богатырей на «аршине пространства», описывается как камлание-лечение, т. е. как добывание похищенной злым духом души больного.

В качестве другого важного сюжетобразующего фактора олонхо следует рассмотреть и саму локализацию персонажей. Как уже отмечалось, все персонажи олонхо прямо или косвенно сопряжены с тем или иным элементом эпического пространства, отмечают тот или иной член оппозиции *свой / чужой*. Изначальная семантическая противопоставленность эпических локусов и связанность семантики каждого локуса с семантикой соответствующего персонажа, по существу, является проекцией этой базовой для олонхо оппозиции. Если персонаж не прямо связан с семантикой конкретного эпического

локуса, то он является репликой определенной пространственной зоны. Например, небесные шаманки функционируют как реплика пространства *айыы* — Верхнего мира, а мотив встречи с красавицами-оборотнями и их не выраженная в текстах локализация становится приметой сгущающегося пространства *абаасы*, признаком скорого прибытия героя в Нижний мир.

Однако олонхо знает еще один тип персонажа — *делокализованного* персонажа, семантика и сюжетная роль которого не позволяет отнести его к тому или иному пространству. К подобным делокализованным персонажам следует отнести героев «двойственной природы», так называемых *«полу-айыы, полу-абаасы»*. Согласно олонхо, происхождение подобных персонажей связывается с пребыванием его матери в плену у богатыря *абаасы*, объясняется случайной связью героя с девками-*абаасы* и т. д. Рассказ об их происхождении может вылиться в отдельное сюжетное звено, в которое как бы «задним числом» вводится рассказ о пленении матери. Наконец, происхождение подобного персонажа может вообще никак не объясняться:

С запада, ровно елань-поле, черное облако прилетело, долетело до божественного дуб-дерева и раздалось надвое. Осьминогая, двухголовая, двуххвостая, о восьми титьках железная кобыла к подножью священного дуб-дерева пала, ровно полстога зеленое место породила, на восемь частей распалась. В восемь железных верблюжонков обратившись, в восемь концов неба разлетелась.

Тогда глянули они — ни ветра, ни облачков, ничего нет. Вот место, раздувшись, лопнуло. Внутри, оказалось, сидел, подбоченившись, человек страшного вида, с короткими взъерошенными волосами, с раскрытым ртом, редкозубый, статного вида. Глаза его, что большая прорубь на неводьбе, лоб вперед упал, с опрокинутыми надбров-

ными дугами, как глыба земли — лицо. Был на нем львиной шкуры шарф, рубаха из обреченной шкуры⁵⁰, голодного года шкуры штаны, жертвенной шкуры торбаса, на-тазники из листового железа, закаленного железа кафтан. <...>

— Как имя отца твоего? Как твоей матери имя, скажи! Про ту заступу страну, откуда ты прибыл, поведай! Разве ты немой, мошенник!

На это тот, с обоих боков лиственницы выглядывая, весь настороже, зубы оскалив, заплакал очень громко — так, что гул пошел по вершине дерев. Струею текли его слезы:

— <...> Святого господа моего — батюшки, святой государыни моей — матушки послушался, послушался, послушался! «Государыням старшим сестрам твоим сено их коси, дрова их руби, коней их смотри, за скотом ходи, детей нянчи!» [Ястремский, 1929. С. 140 (олонхо «Шаманки Уолумар и Айгыр»)].

Как видно из приведенного фрагмента, этот персонаж содержит в себе признаки обеих пространственных категорий: с одной стороны, в олонхо подобным образом описывается обычно прибытие богатырей *абаасы*, с другой — появившийся в Среднем мире персонаж не является богатырем *абаасы*, а отправлен, по его словам, небожителями; с одной стороны, его внешность описывается употреблением тех же формул и оборотов, что и внешность богатыря *абаасы*, с другой, поведение его не имеет ничего общего с «осьмигранным железным чертом»: став рабом-работником героев, он служит братьям-богатырям верой и правдой, отправляется вместе с ними в богатырское путешествие и добывает им в состязании женихов невесту:

⁵⁰ Т. е. из шкуры жертвенных животных.

Суодалба во время общей радости предстал перед Уолумар шаманкой и сказал, что его бабушкой была Джэ-гэ Бааба, а матерью шаманка *абаасы*, которая, оборотившись в девушку *айыы*, соблазнила богатыря из племени *айыы*, от него и родился он, Суодалба. Он сказал, что верно служил своим хозяевам, устроил счастье Кюлюктэй Бэргэна и Бэрбэкэй Бэргэна, а теперь за свои труды и старания он просит отдать ему дочь, которую Уолумар скрывает [Емельянов, 1980. С. 75].

Отметим, что в данном сюжете Суодалба как бы последовательно проходит все известные олонхо «персонажные ипостаси»: представитель племени *абаасы* (прибытие); раб (служба у хозяев); воин, богатырь *айыы* (отправление в поход, участие в состязании женихов); муж эпической красавицы (женитьба).

В женском олонхо персонажем подобного рода становится раб героини-воительницы — плененный героиней «невесть откуда взявшийся» богатырь *абаасы*, становящийся впоследствии «отменным человеком», за которого героиня и выходит замуж.

Образцом олонхо, в котором фигурирует такой локализованный персонаж, может служить, например, олонхо «Кылааннаах Кыыс Бухатыыр», сюжет которого изложен В. Л. Приклонским на страницах одного из первых номеров журнала «Живая старина»:

Кылааннаах Кыыс Бухатыыр встречается однажды у проруби приехавшего к ней свататься железного демона. Богатырка побеждает его в бою и делает своим рабом. Через некоторое время пропадает любимый конь богатырки. Перед походом она обращается за советом к духу-хозяйке местности, которая указывает ей, где она может добыть себе другого коня. Героиня добывает себе этого коня и следует дальше к богатырю *абаасы* Улуу Даарын, который и похитил коня. После долгого боя, не сумев побе-

дить его, богатырка призывает на помощь своего раба. Но и вдвоем им не удается одолеть богатыря *абаасы*. Богатырка отправляет раба к Юрюнг Айыы Тойону с просьбой послать волшебную стрелу, которая поразила бы *абаасы*. Через некоторое время спустившийся всадник на белом коне поражает *абаасы*, но искомого коня у поверженного богатыря *абаасы* не оказывается. Богатырка отправляется дальше (прямо на восток). От встреченного в пути Сэркээн Сэсэна она узнает, что конь находится у брата Улуу Даарына. С помощью Сэркээн Сэсэна богатырка получает своего коня без борьбы. Богатырка возвращается на родину. Через некоторое время с неба к ней спускается сватающийся богатырь *айыы*, завязывается бой, богатырка побеждает богатыря *айыы*, но не убивает его, а ложится спать. Когда она проснулась, то обнаружила, что спит с «прекрасным молодым человеком огромного роста». Это и был ее бывший раб [Приклонский, 1891а. С. 177—179].

Отметим, что данное повествование также строится как последовательная реализация в сюжете всех семантических ипостасей этого амбивалентного персонажа — врага, раба, жениха, соперника, брачного партнера, — каждая из которых включает в себя цепь конфликтов, пространственных перемещений и сражений.

Таким образом, наличие в олонхо персонажей двойственной природы демонстрирует сюжетообразующую роль семантической оппозиции *локализованный / делокализованный* персонаж. Сюжетная реализация семантики персонажа двойственной природы, как бы совмещающего в себе оба члена оппозиции, создает особый тип сюжета, который строится как избавление героя от негативных качеств (например, очищение строптивного богатыря от нечисти *абаасы*, составляющее содержание отдельного сюжетного звена в олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур»); обретение героем определенности

своего семантического (племенного) статуса (признание себя *айыы* или *абаасы*), что в конечном счете ведет и к обретению своего места в структуре эпического мира. Не случайно в одном из олонхо герой полу-*айыы* полу-*абаасы* обращается к духу-хозяйке местности со следующей речью:

Аан дойдум иччитэ
Аан Алахсын эмээхсин
Атаарҕабаккар аартаһы
бөҕө ахсааннаах,
Көрдөһүү бөҕө күттүөннээх
үгүө алгыскын
Үрдүбэр сүктэриэххин
төһөлөөх буолуогай,
Аартык-аартык аайы аргыстаһар
Ааттаах алгыскын
Аныхаххын хайдах буолуой?
Эмийин үтүттэн
Эмтэрэн ыытыаххын
Айыы оҕотобун диэммин
Саныахпар ды үчүгэй буолуо.

Хозяйка земли
старушка Аан Алахсын,
своей защиты меня не лишай.
Ведь просьбой зря не тревожат,
мольбой часто не докучают,
добрыми алгысами своими
благословить меня какво тебе будет?
Лучшим своим алгысом,
на всех пяти дорогах сопутствующим,
благославить — какво тебе будет?
Своим грудным молоком
меня накормив, отпусти-ка.
Тогда: «Дитем айыы явлюсь, мол», —
и думать мне приятно будет.

[Могучий Эр Соготох. С. 282—283]

На эту просьбу дух-хозяйка местности отвечает утвердительно:

Субу күнтэн ыла
Арҗаһыттан тэһииннээх
Айыы хаан аймағын
аһыныгас санааланаар,
Көхсүттэн тэһииннээх
күн хаан улууһун
Көмүскэс сүрэхтэнэн көрөөрү-үй!
Илин өттүн ибирэ суох буоллун,
Кэлин өттүн
Кэбирэ суох буоллуунуу-уй!

<...> С этого самого дня
к племенам айыы хаан,
поводья за плечами имеющим,
будь сострадательным,
к племенам солнечного улуса,
поводья за спиной имеющим,
будь сердобольным!
Впереди себя преград не знай,
позади себя препон не ведай!
[Там же. С. 284—285]

Таким образом, признак локализации персонажа в структуре эпического мира является не только важным сюжетообразующим моментом, но и выражением основной тематической телеологии олонхо, которая находит прямое и непосредственное выражение в повествовании и совершенно очевидно рефлексировается текстом. Например, в этом же олонхо сама эмоциональная реакция героя полу-айыы, полу-абаасы получившего благословение от духа-хозяйки местности, указывает на значимость признака локализованности:

«Кирдьик даҕаны абааһы дойдута,
Бу мин дойдум,
Сүрдээх куһаҕан дойду эбит.
Охтон баранар мастаах,

Уолан суоруйар уулаах,
Ойон тэмтэйэр күүннээх
Орто туруу бараан дойдутаагар
Олус куһаган дойду эбит», —
диэн өйдөөбүтэ.

«И вправду, ведь, страна
племен *абаасы*
и мне родной приходится ведь.
очень уж неприглядная
эта страна, оказывается;
хуже, чем страна,
где деревья, падая, погибают,⁵¹
где воды, испаряясь, мелеют,
где высоко солнце восходит, —
если сравнить с неколебимым
Средним миром, очень неприглядной
эта страна оказалась», — подумал.

[Могучий Эр Соготох. С. 294—295]

В заключение к данной части исследования попыта-
емся сделать некоторые обобщения.

Не претендуя на полноту описания, мы попытались
обозначить здесь некоторые пути трансформации сюже-
тов. Мы связываем их с семантическими признаками
персонажа, выраженными в его имени, локальной при-
уроченности, атрибутике и, наконец, в его сюжетной
роли, которая развертывается в действие, составляющее
мотив. Сюжетная реализация персонажа описывается
через его пространственную атрибутику, поскольку имен-
но их соотношение понимается как один из механизмов,

⁵¹ Интересно обратить внимание на семантику данной
формулы (Охтон баранар мастаах, уолан баранар уулаах), ко-
торая в разных переводах олонхо переводится по-разному: на-
пример, перевод А. А. Попова и И. В. Пухова (олонхо «Строп-
тивный Кулун Куллустуур») звучит как «деревья, сваливаясь,
не редуют; вода, испаряясь, не убывает», т. е. «тихий рай Сред-
ней благодатной земли».

порождающих событийное многообразие сюжетов олонхо. Итак, факторами, обеспечивающими трансформацию сюжетов становятся следующие признаки:

1. *Соотнесение персонажа с эпическим локусом.* Оно имеет двойкий характер. С одной стороны, в олонхо есть персонажи, семантика и сюжетная роль которых моделирует не выраженный в тексте пространственный элемент, с другой — сюжетная роль целого ряда персонажей реализует их пространственные характеристики, отраженные в тексте.

2. *«Динамические способности» персонажа*, т. е. их способность или неспособность к пространственным перемещениям. Это можно описать, используя оппозицию *пространственно подвижный / пространственно неподвижный*, которая оказывается более актуальной для главных героев. На то, что данная оппозиция значима для олонхо, а ее реализация есть существенный фактор возникновения сюжетного разнообразия, указывают следующие факты: а) наличие женского олонхо, б) особое пристрастие якутского эпоса к героям-калекам, уродам и т. д.

3. *Признак локализации персонажа.* В этой связи возникает вопрос о сюжетообразующей роли оппозиции *локализованный / делокализованный* персонаж. Обратившись к этому признаку, можно понять специфику и функционирование особых «делокализованных» героев, сюжеты с которыми составляют целую тематическую традицию олонхо. К подобным персонажам следует отнести героев «двойственной природы», так называемых *«полу-айыы, полу-абаасы»*.

Еще раз обратим внимание на то, что проведенное нами описание процесса варьирования сюжетов олонхо далеко от исчерпывающей полноты, оно осуществлено лишь с одной позиции — соотношения пространственного элемента и персонажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с исполнительской традицией олонхосудов в конце олонхо было принято исполнять песню «*ку-турук салайар*» (букв.: 'хвост направить'), посредством которой сказитель как бы прерывал возникшие в ходе сказывания связи с «ожившими», материализовавшимися героями сказания. В песне, заключающей олонхо «Могучий Эр Соготох», опубликованной в 10-м томе «Памятников фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», главной темой такой импровизации становится воспевание *алааса*:

Дьэ, нэ, нэ!
Көбөрөр-унаарар,
<...> Алаас ийэ хотуммун
Сотом ортотунан
Соймуу оонньообут
Солко нуобай кырыстаах,
<...> Улуу кырдалбар тахан туран,
<...> Амылгыдабым буоллунууй!

Дьэ, хэ, хэ!
Необъятно просторной,
<...> почтенной моей алаас-матушки
До середины голени доходящий,
шелком мелющийся покров ее,
играючи, я вытапывал,

<...> теперь, на высокой долине ее стоя,
<...> воспевать [алаас-матушку] стал,
пусть будет так!

[Могучий Эр Соготох. С. 376—377]

Произнося подобный текст, сказитель словно вновь устанавливает тот центр, с которого он, начиная сказывать, «оглядывал» *аан ийэ дойду* и который был потревожен последовавшими событиями. Так, уже не сюжетными средствами, т. е. содержанием повествования, а и самим исполнением сказитель акцентирует основную идею олонхо: восстановление космического центра.

Вероятно, не случайным был и тот факт, что слабого сказителя якуты довольно пренебрежительно называли *дьиэ эргин ырыасыт*, т. е. 'певец, поющий вокруг юрты'. В этой обидной оценке отражена именно неспособность слабого, неискусного сказителя встать на «макушку *алааса*» и охватить песней-взором весь *аан ийэ дойду*. По-видимому, традиция могла отождествлять как само повествование, так и его исполнение с пространственным переживанием. Например, долгины (как считают исследователи, сохранившие в своем *олонго* многие архаические черты) считали, что вдохновение «приходит» вместе с описанием и воссозданием пространства: «В Норильске рассказывали, что... в старину бывали такие песенные люди, которые, когда наступало время им петь, залезали на специально устроенный помост (лабаз)¹ и, лежа на боку, несколько дней воспевали все окружающее» (см.: [Долганский фольк-

¹ Вспомним мотив невесты, сидящей на помосте, — согласно логике якутского олонхо, восхождение на помост (*арангас*) понимается как признак готовности к пространственной медиации, а сам помост становится входом в иное пространство.

лор, 1937. С. 18]). У долган пространственный аспект был положен и в основу жанровой дистрибуции: «Собственно олонхо авамские долганы называют *ырыалаах олонхо* (олонхо с пением), отделяя их от других повествовательных форм, которые объединяют под общим названием *һатыы олонхо* (букв.: пешее, ходячее олонхо)» [Ефремов, 1984. С. 7]. Это деление сопоставимо с известным в среднеазиатской эпической традиции представлением о «конных» и «пеших» эпических сказаниях — «в шаманском сказительском искусстве музыкальный инструмент часто воспринимается как „ездовое животное“, перевозящее шамана или сказителя в другие миры. Ему придается сходство с птицей (журавлем, лебедем) или конем. Отсюда, возможно, идет представление о „конных“ эпических сказаниях, в противоположность „пешим“ в фольклоре Центральной Азии» [Мелетинский, Неклюдов, Новик, 1994. С. 42].

У якутов такая «пространственная классификация» эпических текстов, как нам кажется, отражает и степень владения ремеслом. Сказывание уподобляется пространственному переходу, а оценочный момент связан со способностью или неспособностью сказителя покрыть («пропеть») как можно больший участок пространства за единицу времени: если слабый сказитель топчется «вокруг юрты», то искусный сказитель проходит путь, который способен преодолеть пеший путник, или удаляется от жилища на расстояние конного переезда. Вспомним, как характеризуется степень пространственной удаленности от центра у монголов (по материалам Н. Л. Жуковской), когда территория, непосредственно примыкающая к подворью, связывается с неспособными к далеким переходам телятами («территория, на которой пасутся телята»), более удаленная — с требующими более обширных пастбищ овцами («территория, на кото-

рой пасутся овцы»), и, наконец, самая удаленная от жилища — с полудикими конями («территория, на которой пасутся кони»). Добавим, что аналогичное освоение пространства — по принципу вписанных друг в друга концентрических кругов — характерно и для тюркоязычных народов Сибири, именно так строится и пространственная картина олонхо.

Отождествление пространства и текста на исполнительском уровне становится дополнительным подтверждением основного тезиса настоящей работы о том, что пространственный аспект повествования является существенным структурообразующим принципом. Проанализировав конкретные тексты олонхо, мы пришли к выводу, что формальную схему сюжета олонхо можно описать как набор эпических локусов, семантика которых разворачивается в серии сюжетных мотивов и эпизодов. Сюжетно-композиционный инвариант якутского эпоса, словесный текст которого представляет собой описание маршрута эпического героя (траекторию его пространственных перемещений), оказывается реальным выражением той структурной схемы, в рамках которой находятся сюжетные трансформации. В результате проведенного функционально-семантического анализа сюжета и композиции олонхо мы пришли к выводу о том, что семантика локуса получает наиболее полное описание именно при соприкосновении героя с тем или иным локусом.

В работе уделено внимание не только динамическим характеристикам пространства, связанным с перемещением героя, но и статическим элементам, иллюстрирующим традиционные пространственные представления якутов. В частности, при описании системы соответствий между эпическими локусами и сюжетнозначимыми элементами текста мы могли наблюдать связь

символической системы якутской культуры, анализу которой посвящено значительное количество работ, прежде всего — работ Л. Л. Габышевой, с эпическим повествованием. Мы приходим к заключению, что сюжетное функционирование пространственных элементов во многом зависит от их традиционного символического значения, закрепленного в культуре: реализация семантики и устойчивых смысловых ассоциаций тех или иных элементов мифологической картины мира составляет содержание сюжетного мотива. При этом необходимо отметить, что обращение к символическому содержанию эпического локуса позволяет вскрыть глубинную мифологическую семантику сюжетного мотива, не проявленную на уровне внешних смыслов и мотивировок.

Событийная последовательность повествования в олонхо во многом подчинена и системе пространственных характеристик эпического мира — разворачивание сюжета и пространства в общих своих чертах обусловлено соотношением пространственных элементов между собой. В частности, в олонхо представлены две версии мифологического пространства — вертикальная, актуализируемая, например, в экспозиционном описании мифологического мирового древа *Аал Луук Мас*, и горизонтальная, реализуемая в описаниях, построенных по принципу семантической оппозиции *центр / периферия*. В качестве реализации эпической картины мира обе версии являются абсолютно равноправными и часто замещают друг друга. Тем не менее в сюжетостроении олонхо особой отмеченностью отличается, по-видимому, вертикальная версия пространства, так как вертикаль является преимущественным выражением пространственной медиации.

Исследование варьирования сюжетов якутских олонхо было проведено на материале функционирования пе-

риферийных пространственных элементов, факультативной семантики эпического локуса, сюжетного мотива, второстепенного персонажа. Функциональный анализ этой семантической или персонажной периферии дает возможность обнаружить пути сюжетных трансформаций. Например, событийное содержание мотива определяет специфическая семантика второстепенного персонажа; сюжетное разворачивание семантики границы составляет сюжетный мотив или отдельное сюжетное звено; а совмещение (столкновение) в семантике и пространственной атрибуции героя характеристик обеих антагонистических сфер (*айыы / абаасы*) становится важным фактором сюжетного варьирования.

Одной из общих особенностей архаического мифологического эпоса является пафос мироустройства. Он задается не только в экспозиционном клишированном описании пространственно-временного фона для разворачивающегося действия, отражается не только в облике главного героя, имеющего черты первопредка и культурного героя, присутствует не только в виде архаических представлений о мире и человеке или в качестве элементов языка и поэтического стиля, он оказывается и генерализующим принципом всего повествования.

Метафора мироустройства понимается в олонхо буквально. Движение героя по эпическому миру строится как упорядочивание пространственных членений, восстановление нарушенного космического равновесия. Отправление героя в богатырский поход мотивируется как необходимостью добыть женщину-жену и дать начало человеческому роду, так и необходимостью восстановить миропорядок, нарушенный антагонистом, вторгшимся в пространство героя, или самим героем, «взорвавшим» своей строптивостью собственный мир. Не случайно один из «стражей порога» обращается к чрезмерно тем-

пераментным героям со следующими словами: «Зачем вы сдвинули форму широкой *Сибир-страны*, зачем поколебали края великой страны, зачем своим движением взволновали ее основания?» Космологический смысл упорядочивания пространства реализуется в самом сюжете, становится логикой якутского эпоса, его сокровенным содержанием.

БИБЛИОГРАФИЯ

Байбурин, 1983: *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983.

Бахтин, 1975: *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.

Böhtlingk, 1851: *Böhtlingk O.* Über die Sprache der Jakuten. Grammatik, Text und Wörterbuch. SPb., 1851. — 300 S.

Бётлингк, 1989: *Бётлингк О.* О языке якутов. Новосибирск: Наука, 1989. — 645 с.

Васильев, 1973: *Васильев Г. М.* Живой родник. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1973. — 303 с.

Веселовский, 1940: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. — 648 с.

Веселовский, 1921: *Веселовский Н. И.* Роль стрелы в обрядах и ее символическое значение // Зап. Вост. отд-ния Русского Археологического общества. Т. 25. Пг., 1921.

Верхоянский сборник: Якутские сказки, песни, загадки и пословицы, а также русские сказки и песни, записанные в Верхоянском округе И. А. Худяковым // Зап. ВСОИРГО. Т. 1, вып. 3. Иркутск, 1890. — 311 с.

Габышева, 1984: *Габышева Л. Л.* Цвето- и зоосимволика в якутском эпосе олонхо // Советская тюркология. 1984. № 3. С. 18—23.

Габышева, 1988: *Габышева Л. Л.* Функции числительных в мифопоэтическом тексте (на материале олонхо) // Язык —

миф — культура народов Сибири. Якутск: Изд-во Якутского гос. ун-та, 1988. С. 78—92.

Габышева, 1991: *Габышева Л. Л.* Семантика и структура текстов олонхо // *Язык — миф — культура народов Сибири.* Якутск: Изд-во Якутского гос. ун-та, 1991. С. 61—78.

Габышева, 1994: *Габышева Л. Л.* Пространственно-временная лексика и цветовая метафора в текстах олонхо // *Язык — миф — культура народов Сибири.* Якутск: Изд-во Якутского гос. ун-та, 1994. С. 3—23.

Габышева, 1999: *Габышева Л. Л.* Смех и комическое в традиционной культуре якутов / SII конгресс этнографов и антропологов России, 8—11 июня 1999 г.: Тез. докл. М., 1999. С. 288—289.

Гацак, 1980: *Гацак В. М.* Поэтика эпического историзма во времени // *Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика.* М.: Наука, 1980. — С. 8—47.

Гацак, 1989: *Гацак В. М.* Устная эпическая традиция во времени. Историческое исследование поэтики. М.: Наука, 1989. — 256 с.

Гоголев, 1993: *Гоголев А. И.* Якуты. Проблемы этногенеза и формирования культуры. Якутск: Изд-во Якутского гос. ун-та, 1993. — 200 с.

Гуревич, 1984: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. — 318 с.

Долганский фольклор / Вступ. ст., тексты и пер. А. А. Попова. Л., 1937. — 130 с.

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

Емельянов, 1983: *Емельянов Н. В.* Сюжеты ранних типов якутских олонхо. М.: Наука, 1983. — 246 с.

Емельянов, 1990: *Емельянов Н. В.* Сюжеты олонхо о родоначальниках племени. М.: Наука, 1990. — 207 с.

Емельянов, 1991: *Емельянов Н. В.* Сюжеты олонхо и этапы развития якутского эпоса: Дис. в форме науч. докл. ... д-ра филол. наук. М., 1991 — 38 с.

Ерофеева, 1994: *Ерофеева Н. Н.* Лук // *Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т.* М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 2. С. 75—77.

Ефремов, 1984: *Ефремов П. Е.* Долганское олонхо. Якутск: Якутское книжное изд-во, 1984. — 120 с.

Жирмунский, 1974: *Жирмунский В. М.* Тюркский героический эпос. Л., 1974. — 727 с.

Жирмунский, 1979: *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. — 493 с.

Жуковская, 1986: *Жуковская Н. Л.* Пространство и время в мировоззрении монголов // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1986. С. 118—134.

Жуковская, 1988: *Жуковская Н. Л.* Категории и символика традиционной культуры монголов. М.: Наука, 1988. — 287 с.

Калинина, 1998: *Калинина И. В.* Образные представления о стреле // Архетипические образы в мировой культуре. Всерос. науч. конф. Тез. докл.: СПб.: Гос. Эрмитаж, 1998. С. 42—45.

Концепт движения в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. М.: Индрик, 1996. — 384 с. (Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН. 5).

Корсункиев, 1980: *Корсункиев Ц. К.* Сюжет о метком стрелке // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов: Материалы всесоюз. науч. конф. М.: Наука, 1980. С. 270—289.

Ксенофонтов, 1977: *Ксенофонтов Г. В.* Эллэйада: Материалы по мифологии и легендарной истории якутов. М.: Наука, 1977. — 248 с.

Ксенофонтов, 1992: *Ксенофонтов Г. В.* Шаманизм. Избранные труды (Публикации 1928—1929 гг.) Якутск: Творческо-производственная фирма «Север-Юг», 1992. — 205 с.

Curtius, 1954: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Francke-Verlag; Bern, 1954.

Кыыс Дэбилийэ: Якутский героический эпос. Новосибирск: Наука, 1993. — 330 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

Лебедева, 1981а: *Лебедева Ж. К.* Архаический эпос эвенов. Новосибирск: Наука, 1981. — 158 с.

Лебедева, 1981б: *Лебедева Ж. К.* Эпические памятники народов Крайнего Севера. Новосибирск: Наука, 1981. — 113 с.

Лихачев, 1979: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. — 359 с.

Лотман, 1965: *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. 2. Тарту, 1965. С. 210—216.

Лотман, 1992: *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ю. М. Лотман. Избранные статьи в трех томах. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 413—447.

Лотман, 1994: *Лотман Ю. М.* Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 353—363.

Лотман, 1996: *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. — 464 с.

Мелетинский, 1963: *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Наука, 1963. — 462 с.

Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал, 1969: *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. 4. Тарту, 1969. С. 86—135.

Мелетинский, 1974: *Мелетинский Е. М.* Структурная типология и фольклор / Контекст 1973. Литературно-исторические исследования. М.: Наука, 1974. С. 327—347.

Мелетинский, 1976: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. — 407—с.

Мелетинский, Неклюдов, Новик, 1994: *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 39—104.

Мелетинский, 1994: *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М.: Изд. РГГУ, 1994. — 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).

Нюргун Боотур Стремительный. Якутск, 1947.

Неклюдов, 1972: *Неклюдов С. Ю.* Время и пространство в былине // Славянский фольклор. М.: Наука, 1972. С. 18—45.

Неклюдов, 1975а: *Неклюдов С. Ю.* Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 182—190.

Неклюдов, 1975б: *Неклюдов С. Ю.* Душа убиваемая и мстящая // Труды по знаковым системам. 7. Тарту, 1975. С. 65—75. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та).

Неклюдов, 1980: *Неклюдов С. Ю.* Небесный охотник в мифах и эпосе тюрко-монгольских народов // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока: Тез. 9-й науч. конф. М., 1980. С. 147—155.

Неклюдов, 1993: *Неклюдов С. Ю.* Тайна старых туфель Абу-л-Касима. К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе: Сб. в честь Елеазара Моисеевича Мелетинского / РГГУ. М., 1993. С. 198—213.

Николаева, 1996: *Николаева Т. М.* Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. М.: Индрик, 1996. С. 336—352. — (Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН 5).

Могучий Эр Соготох. Новосибирск, 1996.

Пекарский, 1907: Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пекарским / Под ред. Э. К. Пекарского. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук, 1907. Т. 1, вып. 1. С. 1—80.

Пекарский, 1908: Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пекарским / Под ред. Э. К. Пекарского. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук, 1908. Т. 1, вып. 2. С. 81—194.

Пекарский, 1909: Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пекарским / Под ред. Э. К. Пекарского. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук, 1909. Т. 1, вып. 3. С. 195—280.

Пекарский, 1910: Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пекарским / Под ред. Э. К. Пекарского. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук, 1910. Т. 1, вып. 4. С. 281—395.

Пекарский, 1911: Образцы народной литературы якутов, собранные Э. К. Пекарским / Под ред. Э. К. Пекарского. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук, 1911. Т. 1, вып. 5. 427—452.

Пекарский, 1913: Образцы народной литературы якутов, собранные И. А. Худяковым / Под ред. Э. К. Пекарского. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук, 1913. Т. 2, вып. 1. С. 1—72.

Пекарский, 1959: *Пекарский Э. К.* Словарь якутского языка. Т. 1—3. М.: Изд-во АН СССР, 1959. — 3858 стлб.

Подосинов, 1999: *Подосинов А. В.* Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М.: Языки русской культуры, 1999. — 720 с.

Потапов, 1934: *Потапов Л. П.* Лук и стрела в шаманстве у алтайцев // СЭ. 1934. № 3. С. 71.

Приклонский, 1890: *Приклонский В. Л.* Три года в Якутской области // Живая старина. Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества. СПб., 1890. Вып. 2. С. 174—176.

Приклонский, 1891а: *Приклонский В. Л.* Три года в Якутской области // Живая старина. Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества. СПб., 1891. Вып. 3. С. 165—179.

Приклонский, 1891б: *Приклонский В. Л.* Три года в Якутской области // Живая старина. Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества. СПб., 1891. Вып. 4. С. 139—148.

Пропп, 1958: *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. М., 1958. — 603 с.

Пропп, 1976: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. — 325 с.

Пропп, 1996: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.

Прокофьева, 1971: *Прокофьева Е. Д.* Шаманские костюмы народов Сибири // Сб. Музея Антропологии и Этнографии. Т. XXVII. Л., 1971. С. 3—100.

Путилов, 1970: *Путилов Б. Н.* Славянские эпические песни о сватовстве // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 149—157.

Путилов, 1975: *Путилов Б. Н.* Застава богатырская: К структуре былинного пространства // Труды по знаковым системам. 7. Тарту, 1975. С. 52—64.

Путилов, 1982: *Путилов Б. Н.* Героический эпос черногорцев. Л.: Наука, 1982. — 239 с.

Путилов, 1988: *Путилов Б. Н.* Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988. — 227 с.

Путилов, 1975: *Путилов Б. Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 139—145.

Путилов, 1997: *Путилов Б. Н.* Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. — 295 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

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

Романова, 1994: *Романова Е. Н.* Якутский праздник ЫСЫАХ: Истоки и представления. Новосибирск: Наука, 1994. — 98 с.

Сагалаев, Октябрьская, Львова, Усманова, 1988: *Сагалаев А. М., Октябрьская И. В., Львова Э. Л., Усманова М. С.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск: Наука, 1988.

Сагалаев, Октябрьская, Львова, Усманова, 1989: *Сагалаев А. М., Октябрьская И. В., Львова Э. Л., Усманова М. С.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. Новосибирск: Наука, 1989.

Сагалаев, Усманова, 1990: *Сагалаев А. М., Усманова М. С.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск: Наука, 1990.

Серошевский, 1993: *Серошевский В. Л.* Якуты. Опыт этнографического исследования. СПб., 1896. 2-е изд. М., 1993.

Скафтымов, 1924: *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924. — 92 с.

Скрынникова, 1997: *Скрынникова Т. Д.* Харизма и власть в эпоху Чингис-хана. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. — 213 с.

Строптивный Кулун Куллустуур: Якутское олонхо. М.: Наука, 1985 — 608 с. (Эпос народов СССР).

- Топоров, 1971: *Топоров В. Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Труды по знаковым системам. 5. Тарту, 1971. С. 9—62.
- Топоров, 1973: *Топоров В. Н.* О кормологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. С. 106—150.
- Топоров, 1980: *Топоров В. Н.* О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М.: Наука, 1980. С. 3—58.
- Топоров, 1983: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227—284.
- Топоров, 1993: *Топоров В. Н.* Эней — человек Судьбы. К средиземноморской персонологии. Ч. I. М., 1993.
- Топоров, 1995: *Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс; Культура, 1995. С. 575—622.
- Уланов, 1963: *Уланов А. И.* Бурятский героический эпос. Улан-Удэ, 1963. — 220 с.
- Ураи-Кёхалми, 1974: *Ураи-Кёхалми К.* Некоторые фольклорные данные о роли лука и стрелы в свадебных обрядах // Исследования по восточной филологии. М., 1974.
- Фрейденберг, 1997: *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
- Цивьян, 1973: *Цивьян Т. В.* К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 13—17.
- Цивьян, 1975: *Цивьян Т. В.* К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки) // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 191—213.
- Цивьян, 1990: *Цивьян Т. В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Цивьян, 1999: *Цивьян Т. В.* ДВИЖЕНИЕ и ПУТЬ в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999. — 376 с.
- Эргис, 1974: *Эргис Г. У.* Очерки по якутскому фольклору. М.: Наука, 1974. — 402 с.

Яковлев, 1988: *Яковлев В. Ф.* Якутские коновязи // Язык — миф — культура народов Сибири. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1988. С. 161—167.

Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох». Новосибирск: Наука, 1996. — 440 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

Ястремский, 1929: *Ястремский С. В.* Образцы народной литературы якутов. Л., 1929. — 226 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. Структура и семантика пространственной картины олонхо.	30
1.1. Мировое древо	32
1.2. Родная земля.	37
1.3. Окраина.	60
1.4. Другая страна <i>айыы</i> .	69
1.5. Вход в иное пространство	77
1.6. Страна <i>абаасы</i>	81
Глава 2. Сюжетообразующие возможности эпических локусов: пространственный элемент и сюжетный мотив	90
2.1. Происхождение богатыря <i>айыы</i>	92
2.2. Воспитание богатыря <i>айыы</i>	97
2.3. Отправление героя в богатырский поход.	112
2.4. Путь .	119
2.5. Переправа	126
2.6. Пребывание героя в Нижнем мире .	132
2.7. Сватовство героя	137
2.8. Возвращение на родину: встреча героя с тунгусским богатырем .	157
2.9. Ысыях	159
Глава 3. Событийное разнообразие сюжетов олонхо: пространственный элемент и персонаж	166
Заключение.	214
Библиография	221

Л. Н. СЕМЕНОВА

ЭПИЧЕСКИЙ МИР ОЛОНХО:
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И
СЮЖЕТИКА

ISBN 5-85803-320-2

Редактор — *Т. Г. Бугакова*
Технический редактор — *Т. В. Чудинова*

Макет подготовлен в издательстве
«Петербургское Востоковедение»

Издательство
«Петербургское Востоковедение»
191186, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., 18

Подписано в печать 09.10.2006. Формат 70×100 ¹/₃₂
Гарнитура основного текста «Таймс»
Печать офсетная. Объем 7,25 печ. л.
Тираж 500 экз.
Заказ № 875

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12



Издательство
«ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ»

Образовано в 1992 году

В 2003 году внесено

в «Золотую книгу предприятий Санкт-Петербурга»

Почтовый адрес: 198152, г. Санкт-Петербург, а/я 111

Телефон, факс: (812) 315 2277

E-mail: pvcentre@mail.ru. Web-site: <http://www.pvost.org>

Специализация издательства: прежде всего — *научная и научно-популярная литература по востоковедению* (в тесном сотрудничестве с Санкт-Петербургским филиалом Института востоковедения РАН, Восточным факультетом Санкт-Петербургского государственного университета, а также Музеем антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН), затем — издание трудов петербургских ученых-гуманитариев, преимущественно *в области традиционной культуры*; издание *переводов* важнейших культурных памятников стран Востока.

Награды издательства: в 1996 году за издание первого русского перевода Корана (в переводе генерала Д. Н. Богуславского) «Петербургское Востоковедение» получило специальный диплом Петербургского книжного салона.

Национальная Ассоциация книгоиздателей регулярно отмечает лауреатскими дипломами оригинальные книжные проекты издательства в ежегодном конкурсе «Лучшие книги года». Книги издательства неоднократно награждались дипломами Санкт-Петербургского государственного университета как лучшие университетские книги года.

Издательство — дважды лауреат дипломов ЮНЕСКО за лучшее издание, вносящее значительный вклад в диалог культур (2002, 2004).

В 2002 году лучшей книгой традиционного конкурса национальной Ассоциации книгоиздателей России была признана книга Е. А. Резвана «Коран и его мир», которая впоследствии стала лауреатом национальной премии Исламской Республики Иран «Книга года» за 2003 год.

Издательство — лауреат конкурса «Книга года-2005» в номинации «Humanitus», а также первый лауреат конкурса «Искусство книги», проводимого Содружеством независимых государств (дипломы за книгу Е. А. Резвана «Коран Усмана»).

Л. Н. Семенова
ЭПИЧЕСКИЙ МИР

**ОЛОНХО:
пространственная
организация и
сюжетика**

Книга представляет собой первое в отечественной фольклористике описание сюжетно-композиционной структуры якутского героического эпоса олонхо. В результате проведенного структурно-семантического анализа установлен структурный инвариант эпического повествования и дана характеристика путей сюжетных трансформаций. В итоге сюжет и композиция предстают как своеобразное пространственное переживание, приводящее к отождествлению традицией пространства и текста. В книге уделяется внимание не только вычленению основных сюжетных мотивов, но и соотносимых с ними эпических локусов.

Последние оказываются иллюстрацией господствующих в якутской традиционной культуре пространственных представлений.

Книга адресует фольклористам, этнографам, специалистам по культуре народов Сибири, семиотике искусства, интердисциплинарным гуманитарным исследованиям.