

СКАЗИТЕЛЬ КАК МЕДИАТОР МЕЖДУ САКРАЛЬНЫМ И ПРОФАННЫМ УРОВНЕМ БЫТИЯ В ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ СИБИРИ

Л.П. Гекман

Проблема эпического исполнительства и роли сказителя в исполнении эпоса, восходящая к эпохе классической античности (Платон: «Федр», «Ион»), стала активно разрабатываться в гуманитарных науках с 30-х гг. XX в., после выхода в свет исследования М. Пэрри о Гомере как типе сказителя. Все работы, так или иначе касающиеся мифопоэтики, отмечают феномен сказителя и сказительства как относительно автономный, требующий специального рассмотрения. Так, первые фундаментальные исследования эпики сибирского региона фиксируют несомненность значимости фигуры исполнителя как хранителя и транслятора сакральной информации этноса, а также как медиатора между профанным и священным областями бытия. Попытку комплексного исследования проблемы сказительства одним из первых осуществил А.Б. Лорд в своей ставшей классической работе «Сказитель». Независимо от него ту же проблему на материале былинной поэзии пыталась решить А.М. Астахова. Оба исследователя, учитывая наблюдения и выводы (более частного порядка) своих предшественников и современников, отмечают наличие трех основных типов сказителей: а) подражатель, воспроизводящий главные формульные выражения и воссоздающий таким образом тему сказания (песни); б) частичный импровизатор, сохраняющий тему, варьирующий формулы; в) импровизатор, способный представить тему в совершенно оригинальном сочетании формул.

Под темой в данном случае понимается «...группа понятий и представлений, регулярно используемая при передаче сюжета в формульном стиле» [6, с. 13, 83]. На наш взгляд, «тема» у А. Лорда синонимична термину «культурная тема», который является принципиальным для данного исследования. «Формула» – это «обкатанные обороты и строки... (в которых) несомненно, звучат обертонами отзвуки туманного прошлого, откуда они дошли до нас» [6, с. 80]. Еще более значимым является замечание А. Лорда о том, что звуковое строение формулы с помощью повтора выделяет слово или понятие, наделенное заклинательной силой. Именно

поэтому к формуле неприменимы эстетические критерии, поиском которых традиционно занимаются литературоведы и фольклористы, что заметно обедняет содержание подобных текстов.

Как феномен культуры формула и формульность мифопоэтики оказываются вне эстетических оценок, поскольку назначение мифопоэтического произведения – не только обеспечить наслаждение, а воспроизвести в соответствующих условиях основную культурную тему этноса. Как пишет А. Лорд: каждая тема «...окружена ореолом значений, собранных из всех контекстов, в которых она ранее оказывалась. Это значение, которым наделила ее традиция, находящаяся в состоянии активного бытования» [6, с. 167]. Сказитель в каждый момент исполнения «помнит», имеет в виду, скорее всего, интуитивно, все контексты ее воссоздания им самим и другими исполнителями. То есть инвариантность/вариабельность формул соотносится с инвариантностью культурной темы, как соотносятся сущность и явление. Размышляя об эволюции повествовательных форм, М.М. Бахтин обратил внимание на специфический феномен «памяти жанра» и «памяти слова»: «...в сфере подлинной жизни слова... слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова – в переходе из уст в уста, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом не указывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило» [2, с. 218]. Отсюда открывается возможность предпринять попытку ретроспективного анализа эпического слова сказителя в контексте идеи «памяти слова» и «памяти жанра».

Несомненность сакрализованности эпического слова – основного инструментария сказителя – подтверждается мифологическими сюжетами, имеющимися практически у всех народов мира. Если иметь в виду культуру как постоянно разворачивающееся событие, не способное разорвать онтологиче-

СКАЗИТЕЛЬ КАК МЕДИАТОР МЕЖДУ САКРАЛЬНЫМ И ПРОФАНЫМ УРОВНЕМ БЫТИЯ В ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ СИБИРИ

ские и гносеологические связи внутри своего культурно-событийного времени, то ретроспектива неизбежно приведет к эпохе богов, сверхъестественных персоналий этнической доистории, одаривших избранных смертных способностью к экстатическому озарению. Момент экстаза акцентируется во всех мифопоэтических сюжетах о получении дара сказителя. А.Н. Веселовский на основании этимологического анализа греческого понятия «сказ», «сказание» пришел к следующему выводу: эпический певец и эпическая поэзия стадильно маркируются несколькими признаками: а) αἰδοῦ=α Φοσδος <поэт>=α Φεῖδω γυαδ = говорить, кликать, петь; лат. Vates от vga, gu, gva, va: петь, но немецкое leich (род песни в неравных строфах) связано с понятием движения, игры, пляски: оттуда spilman (игрец), нем. Lied (песня) объясняют как «разрешение сплетений при хоровой пляске», либо как, «отдел», «отрез», что указывает на строфический строй и на чередование в хоре. В семитских языках общее для песни название восходит к Vsch (s) – v(j)r – с первоначальным значением: разъединять, собирать, сопоставлять; сура в классическом арабском языке означает ряд камней, собранных вместе, стену. Впоследствии этот корень стал основой для слов: «песня», отдел религиозного кодекса; б) древнее обозначение песни – сказа сохранило следы ее прикрепления к обрядовому акту заклинательного, магического характера. Так, эддическая песнь свидетельствует о божественном происхождении поэзии в эпизоде творения Асами и Ванами из смешанной крови Квасира. Кровь убитого Квасира, соединенная с медом, стала дарить мудрость и склонность к поэзии; в) обрядовая песнь – это унаследованное знание о том, как посредством слова привлечь к себе внимание богов; г) поэзия, дар слова – это своеобразная снедь – нечто, вкладываемое со стороны, механически. «Мифы изливают чудесную росу на уста властителей, которых они взыскали с колыбели, а из их уст выходят слова, сладкие, как мед» [3, с. 257-262].

Идея божественности поэзии в Греции связывалась с мотивом «поэта-пророка». Так, Платон в диалоге «Ион» утверждает, что «поэт – это существо легкое, крылатое и священное», творящее в состоянии вдохновения и одержимости богом. Для Платона очевидно наличие следующей коммуникативной цепочки: бог – поэт – рапсод и актер, исполняющий творение поэта, – зритель и слушатель. Она подобна процессу притягивания

магнитом железных предметов: бог действует на рапсоду или поэта (если речь идет уже об авторском творчестве), а через них – влечет душу человека, куда захочет, сообщая одному силу через другого.

В традиционных культурах Сибири существуют легенды о сказителях и даре сказительства, которые фиксируются у каждого из исследуемых этносов и корреляция их с вышеназванными сюжетами не вызывает сомнений. Легенды о происхождении сказительского дара в культурах тюрков и монголов, зафиксированные О.А. Нурмагамбетовой [8, с. 288], В.М. Жирмунским [5, с. 28-30], Б.Я. Владимирцовым [4, с. 352-355] и др., мы систематизируем по принципу обстоятельств его обретения сказителем. Так, первую группу составят те легенды, которые акцентируют визионарность феномена превращения обычного человека в сказителя (монголо-ойратская традиция возводит получение исполнительского мастерства после видения: например, явления великана, посланца «царя драконов», обещавшего статус сказителя в обмен на самого большого козла из стада. Очнувшийся пастух увидел, как волк пожирает козла, а сам пастух стал впоследствии великим сказителем). Подобные сюжеты упоминает А.Н. Веселовский, анализируя сказительскую традицию северных тюрков [3, с. 254-259].

Вторая группа легенд связана с феноменом чудесного, явленного в период бодрствования будущего сказителя (шорская легенда о поющих гигантских быках, услышанный с высот Саянских гор «воздушный голос», который пел чудесный улигер, и пр.) [9, с. 355]. Третью группу составляют источники, которые можно квалифицировать как реалистический меморат: с детских лет будущий сказитель испытывал интерес к эпическим песням: сначала он выступал в роли заинтересованного слушателя, потом пропевал эпизоды и наконец становился сказителем. К этому разряду О.А. Нурмагамбетова относит казахских жырши и жырау, утверждая, что такая традиция характеризует именно эту этническую категорию исполнителей: «...вера в сверхъестественную силу не свойственна казахским жырши и жырау», – утверждая, что такая традиция характеризует именно эту этническую категорию исполнителей: «...вера в сверхъестественную силу не свойственна казахским жырши и жырау. Все они с детства обнаруживают склонность к поэзии, и, узнав об известном жырау, отправляются к нему,

вместе с ним разъезжают по аулам, учатся исполнять эпос...» [8, с. 288].

Исследователи феномена сказительства и фигуры сказителя отмечают его изолированность от соотечественников. В этом плане характерно и показательно замечание А.М. Сагалаева о фатальной связи сказителя со своим даром: «как и шаманы, кайчи редко вели обычный образ жизни. Они постоянно разъезжали по Алтаю... кайчи... не имели возможности содержать скот, устраивать свою семейную жизнь. Они были вечными странниками» [9, с. 128-129]. Нам представляется, что подобные феномены являются универсальными, характерными для любого типа культуры, сохраняющей черты традиционности. Так, в русской культуре – это святые, и агиографическая литература отличается от легенд о происхождении пророческого дара или обретения статуса медиатора лишь стилем повествования и качеством изобразительности. Калики переходящие, гуслеры и исполнители былинного эпоса также принадлежат к исследуемой группе, хотя и с необходимыми допущениями и оговорками. А. Бергсон, М. Элиаде, В. Тернер, М. Бахтин, Ю. Лотман и др. включают категорию народных певцов в группу, которую В. Тернер назвал лиминалиями (от лат. *limen* – порог): «Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это «пограничные люди», которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли, и войти в жизненные отношения с другими людьми – на деле или в воображении» [10, с. 198]. Продолжая размышления В. Тернера, можно заметить, что лиминальные личности пытаются установить и устанавливают связи не только с людьми, но и с божествами и силами природы. Применительно к сказителям, получившим свой дар свыше, можно утверждать, что главная их задача – войти в контакт (не воображаемый, а реальный, во что верит сам сказитель и в чем не сомневается его аудитория) со сверхъестественным.

Исследователи традиционных культур Сибири отмечают, что подобный контакт не только возможен, но вполне естественен и подтверждается объективно: если у певца был «хозяин», т.е. он не принадлежал себе, а был только «божьей дудкой», то «Во время выступления такого певца могли происходить всякие чудеса: то сами собой открывались и закрывались двери дома, то ярко вспыхивал огонь в очаге» [9, с. 130]. Певец, имеющий «хозяина», по убеждению якутов, не может не

петь: «...у него всегда в душе песня; если ему не петь – мысли у него путаются, в груди томит, все что-то не клеится...» [3, с. 259]. Но характер сказания, как и тип исполнения, даже у одного сказителя неодинаков. По якутской легенде, существуют «три типа песни, выросшие из одного корня, точно три ветви одного дерева. Есть ветвь человеческой души, бога и дьявольского дыхания. От последнего типа песни сохнут деревья» [3, с. 258].

Отмеченные нами особенности фигуры сказителя и феномена сказительства в контексте современных психологических, культурологических и философских изысканий могут быть уточнены и развернуты. Так, принцип аналогии позволит, как представляется, прояснить упомянутую в якутской легенде мысль о трех видах, трех ветвях сказительства. Если аспектация направленности текста на богов и людей не требует комментариев, поскольку она абсолютно прозрачна и достаточно изучена в сфере архаических цивилизаций и традиционных культур, то «дьявольская песнь, от которой сохнут деревья» еще не получила достаточно осмысления. По принципу аналогии можно проанализировать шаманскую поэзию, обращенную к божеству нижнего мира. Так, А.В. Анохин, Н.А. Алексеев, А.Ф. Анисимов и др. отмечают факт наличия в традиционных культурах народов Сибири культа бога подземного мира и соответствующий ему пласт шаманской поэзии, который обладает спецификой как в лексическом, так и в функциональном отношении. Материалы по алтайскому шаманству, собранные А.В. Анохиным, акцентируют в подобном корпусе источников эпитет «черный» по отношению к самому Эрлик-бию, его атрибутам и даже времени камлания: в безлунную темную ночь шаман просит Эрлика о милости. Атрибутика, перечисляемая в тексте, имеет отношение не только непосредственно к самому божеству, но и к предметам, и природным объектам, приближенным к нему: черный пень, черная дорога, черная игра, черные щипцы, молот, пески, лягушки, «живоглоты», медведи, вихри, озеро, река, море и т.д. Соответственно описывается само место обитания Эрлика: «...с дворцом из черной глины / У Хана Эрлика / Железная коновязь, с бледной головой и цепью»... [1, с. 85-87]. Материалы А.В. Анохина, практически лишенные комментариев, используют в своих исследованиях А.М. Сагалаев, З.С. Казагачева, В.А. Муйтуева и др., причем интерпретация текстов, обращенных к Эрлику, однозначно исключает их негатив-

СКАЗИТЕЛЬ КАК МЕДИАТОР МЕЖДУ САКРАЛЬНЫМ И ПРОФАННЫМ УРОВНЕМ БЫТИЯ В ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ СИБИРИ

ную направленность. Авторы единодушны в том, что отсутствие резкой дуальности в мировоззрении этноса не дает оснований интерпретаторам шаманской поэзии, обращенной к Эрлику, воспринимать ее как враждебную для человека, ориентированную на зло. Более того, сама оппозиционная этическая пара категорий «добро» – «зло» представляется искусственной, созданной христианами миссионерами. Так, В.А. Муйтуева замечает: «В религиозно-мифологическом сознании алтайцев нет абсолютного добра или зла, тем более борьбы между двумя божествами... Кудай (Тенгри) и Эрлик-бий создают мир не в непримиримой борьбе и войне, а в состоянии мирного диалога – конфликта, решающая конфликтные ситуации при помощи судостязания...» [7, с. 86]. Думается, что в данном высказывании тоже есть противоречие, поскольку конфликтный диалог и судостязание – это частные проявления антагонизма и форма агональности как состязательности на право первенства, временного или вечного. Агонистика как одна из специфических форм бытования греческой культуры распространялась не только на мир людей, но и на мифопоэтическую область бытования героев и богов. Агональность миров: небесного и подземного, – универсальный мотив любой мифологической системы, снятая только в натурфилософии Китая идеей наличия взаимопроникаемых и взаимозаменяющихся Инь и Ян. Эпика с ее антропоцентричностью, в отличие от теоцентричного мифа, акцентирует мотив агонистики богов, превращая его в мотив битвы-вражды с временной победой одного из богов-противников и с финальным триумфом божественного (светлого, небесного) младенца.

Якутская эпика, построенная на чередовании монологических повествований персонажей, представляет ситуацию агонистики посредством зеркального отражения смысла и лексики. Монологические высказывания перемежаются комментирующими репликами сказителя. Так, сцена похищения сыном абаасы – Уот Усутаакы – красавицы Туйаарыма-Куо оформляется в нарративе, во-первых, как самохарактеристика персонажа: «С хвостом, как железная острога, / С клыками, торчащими изо рта, / Прародитель всех адьарских племен, / Родившийся в облезлой дохе, / Прославленный Арсан Дуолай, / Матерый старец – мой грозный отец! / Породившая племя абаасы, / Появившаяся на свет / С деревянной колодкой на ногах, / Древняя Ала Буурай, / Кривая голень, / Железный клюв – /

Вот такая мать у меня...». Во-вторых, персонажа характеризует его антагонист (в данном случае Кюн Дьирибинэ): «Эй, кривая рожа, / Кривая пасть, / Голень-ярмо, / Черный плут, / Гораздый на воровство... / Клочок убегающих туч! / Невидимкин сын...». В-третьих, персонажу дает описание и сам сказитель, видящий «внутренним зрением» всех участников своего повествования: «Так, издеваясь, / Смехом давясь, / Зияя распяленным ртом, / Как разорванная берестяная лохань, / Огромный абаасы / Возвышался на ангасе своем...».

Тройной принцип описания/воссоздания образов богов нижнего мира с их специфической формульностью характеризует не только якутский, но и алтайский, эвенкийский, бурятский эпос. Правда столь развернутых монологов, как в якутском олонхо, нет ни в одном из эпических сводов анализируемых этнических общностей. В большинстве якутских монологических повествований предстателей нижних абаасы формульная речь носит характер заклинаний, что, вероятно, можно интерпретировать как фрагментарные элементы «дьявольской песни», существовавшей в традиционной культуре и как ее автономный пласт: «...Я страшал его, / Заклинал его, / Щербатым солнцем, / Горбатой луной...» «Слыша проклятья его, / Шаманы подземных бездн, / Шаманки черные трех пропастей / Поднимались из бездонных глубин...» Совершенно очевидно, что эпическая традиция сохранила и заклинательные формулы «дьявольской» поэзии: щербатое солнце, горбатая луна – символика, полярная позитивным силам бытия, ориентированная на нанесение ущерба миру людей и верхних божеств – айыы: «Лопнут ваши глаза, / Будете вы тогда / Глазницами пустыми смотреть, / Словно дырами в столбах городьбы! / Пусть языки отсохнут у вас, / Пусть шеи свернуться у вас, / Пусть оцепенеет дыхание в груди!..»

О существовании «дьявольской песни» у алтайцев, бурят и эвенков свидетельствуют малые монологи и атрибуция представителей нижнего мира: шамана Тордоора и Кара-Таади («Маадай-Кара»); Сэлмэ Дэвиндэр и Сэлмэ Дэвиндя («Храбрый Содани богатырь»); Шэрэм-Мината и Лойро-Лобсоголдой («Гэсэр»). Так, постоянными атрибутами любимой дочери Эрлика, шаманки, «черной, как ночь» – Кара-Таади являются скрипучие берестяные сапоги, серьги, как котелки, визгливый смех. Заклинательные формулы Кара-Таади весьма показательны функционально и лексически: «...на любом пути твоём / Пих-

товым лягу я бревном, / Густым валежником паду... / Я буду с духом жить твоим / Под семислойною землей / Я все равно тебя найду / И в мир подземный уведу».

Обращенность сказителя и его текста к божествам верхнего мира и духам среднего гораздо более показательны, что оправдано и детерминировано целью исполнения мифопоэтики: волей откорректировать наличное бытие, сместить акцент агонистики богов в сторону позитива.

У тюркоязычных и монголоязычных народов Сибири существует поверье, согласно которому духи героев эпоса присутствуют при его исполнении. С.Ю. Неклюдов объясняет это наличием связи между богатырями, первопредками и духами – хозяевами певца. Подобное присутствие героев эпического произведения в ситуации его исполнения предполагает специфичность времени звучания сакрального текста. Образ времени в рассматриваемых культурах был неотъемлемой частью культурной темы как самого этноса, так и его мифопоэтики. Эпические произведения исполнялись только ночами (по несколько ночей) и только в зимний период, поскольку традиционное сознание связывало зиму и ночь со смертью, хаосом, но таким хаосом, который заключает в себе потенции космоса, упорядоченности. Исполнение прецедентных текстов должно было стимулировать конструктивные потенции к их актуализации. В этом смысле представляется справедливым отнесение В.М. Жирмунским мифопоэтических текстов к архаическим заклинательным, магическим элементам культуры [5, с. 29]. Это и подобные высказывания обозначили проблему соотношения сказителя и шамана. Мнения исследователей по указанной проблеме можно разделить на две группы: а) сказитель и шаман могут взаимозаменяться, поскольку выполняют сходные функции восстановления временно утраченного культурой равновесия (В.М. Жирмунский, Е.М. Мелетенский и др. – представители филологического подхода к анализу эпики); б) сказитель и шаман – это совершенно разные специализации сакрализованной деятельности. Если сказитель исполнял мифопоэтическое произведение для восстановления равновесия и гармонии в глобальном масштабе, то шаманское действие было направлено на стабилизацию должного или устранение деформации в локальном ситуативном плане (исцеление больного, очищение энергетического поля и т. д.). Разность масштабов деятельности шамана и сказителя подчеркива-

ется и временем исполнения эпоса и спецификой экстатической техники (по выражению М. Элиаде) шамана. Шаман, в отличие от сказителя, почти никогда не камлал зимой божеству верхнего мира, объясняя это тем, что «небо замерзло» (Сагалаев А.М., Владимирцов Б.Я. и др.). Объединяющим фактором сказительства и шаманизма является феномен пути через все миры вселенной, поэтому техники экстаза были знакомы и сказителю. Но если шаман «проигрывал» ситуацию преодоления пространственных границ и нуждался в соответствующей атрибутике, о чем существует обширная литература, то сказитель имел в своем арсенале только слово, голос и музыкальный инструмент достаточные для воссоздания не менее сложного пути, чем у шамана, и для сотворения особого типа реальности, где события, происшедшие в начале времен, вновь совершались здесь и сейчас.

Слово в архаических и традиционных культурах обладало божественным статусом. В египетской культуре существовало два божества: Сиу и Ху – боги неизреченного слова и слова произнесенного. В Месопотамии, Египте, Китае, Индии все, что не имело словесного оформления, считалось несуществующим. В священных текстах, помимо Библии, мир создавался посредством номинации предметов и явлений. Отсюда очевидна принципиальная значимость слова для создания особой реальности – реальности произносимого текста. Эта специфическая объективация идеального требовала, как было упомянуто выше, не только иерофанического факта осознания себя «избранным», «призванным», но и долгого периода ученичества. Способность песни (в самом широком смысле этого слова – звучащего, ритмически упорядоченного, формульного текста) не только к конструктиву, но и к деструкции («дьявольское дыхание» – якутская легенда), предполагала обязательность для начинающего сказителя умения управлять собственными силами и настраивать формульные сочетания текста на максимальный позитив результата. Сказитель, открывающий входы в миры верхних и подземных обитателей, становился «поводырем» героя и «полем вечно продолжающейся битвы» между силами света и мрака, космоса и хаоса. Он не может быть уподоблен ни ведущему в игре, ни актеру, ни жрецу. Это совершенно особый тип сакрального деятеля, предполагающий столь же особый тип результата деятельности.

СКАЗИТЕЛЬ КАК МЕДИАТОР МЕЖДУ САКРАЛЬНЫМ И ПРОФАННЫМ УРОВНЕМ БЫТИЯ В ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ СИБИРИ

Трансгрессия, характерная в равной степени для шамана и сказителя, направляется сказителем к свету и благу ценой как собственного предельного психологического напряжения, так и усилиями героя, ведомого сказителем по трем мирам эпической Вселенной и в отдельных случаях принуждаемого не только к богоборчеству (что является распространенным, если не универсальным условием мифопоэтики), но и к убийству бога нижнего мира («Маадай-Кара», «Гэсэр», «Всесильный богатырь Дэвэлчэн»...). Именно сцена богоубийства выводит мифопоэтику за пределы мифологичности, более того, она свидетельствует о рождении волей сказителя (поколения сказителей) эпического жанра, где культурная тема цикличности бытия как универсальной агонистики антиподальных начал мира постулирует возможную/вероятную идею окончательной победы конструктивных сил Бытия.

Формульные финалы сказителей варьируют тему цикличности в диапазоне от временной победы героя над антагонистом (что является законом архаической эпикки и соотносится с ритуалом реактуализации ситуаций космических драм) до полной победы и уничтожения антагониста. Сказитель, следующий архаический формульности, прибегает к приему двойной трансгрессии (например, в эвенкийском эпосе «Храбрый Содани-Богатырь» умирающий авахи говорит герою, что «пройдет время, вырастут твои дети, и я явлюсь к ним для продолжения нашей битвы»). При этом «красный глаз» авахи поднимается к небу как залог неуничтожимости нижнего мира, а в мифологическом контексте – условие незыблемости тернарной структуры мироздания). Способность «держат в руках судьбу этнического мира» (выражение наше – Л.Г.) возводит сказителя в ранг личности, принимающей на себя ответственность за несовершенство мира.

В ситуации, воспроизводимой сказителем, – ситуации действия как взаимодействия (с одной стороны – внутритекстового: антиподальность героя и антагониста/антагонистов; антагонистика «верха» и «низа» тернарной вертикали; с другой – звучащего текста, где сказитель является активным действующим лицом, трансгредиентным всем персонажам эпоса) исполнитель эпоса оказывает силовое давление на группу персоналий, осуществляющих деструктивные по отношению к миру в целом и ситуации в среднем мире, в частности. Действие эпикки представляется сказителем изначально асимметрич-

ным, поскольку его воля всегда направлена на позитив и гармонию, которые становятся возможными только при условии установления приоритета «верха» и «середины». Субъективная воля сказителя оказывается одним из корреляторов этнической морали, этнокультуростабилизирующим фактором.

Как пишет М.М. Бахтин: «Слово (вообще всякий знак) межиндивидуально. Все сказанное, выраженное находится вне «души» говорящего, не принадлежит только ему». Отсюда слово сказителя как выражение, объективация мысли, акта сознания трансгредиентно не только основному персонажу эпикки, но каждому представителю эпической персониферы. Вероятно, с интуитивным осознанием этого феномена сказителем связана его способность к богатому интонированию текста, что не только оказывается оценкой изображаемых (рассказываемых) событий, но и фактором индивидуализации каждого из представителей персониферы. Технически прямая речь персонажей эпоса в нарративах представлена по-разному. Для якутских олонхо характерны пространственные монологи персоналий с соответствующими формульными выражениями-коррелятами специфике образа. Алтайская и бурятская традиции предпочитают несобственно-прямую речь и акцентируют, таким образом, атрибуцию и действия персонажей; эвенкийские тексты объединяют оба приема при приоритете косвенной речи. Так или иначе, нарратив и факт его живого звучания представляют диалогические отношения как значительно более широкие по отношению к диалогическим отношениям в узком, бытовом смысле. И целое высказывание в эпике не есть единица речи или единица «речевого потока». По выражению М.М. Бахтина, она оказывается имеющей не значение, а смысл (т.е. целостный смысл, имеющий отношение к ценности – к истине, красоте и т. п. – и требующий ответного понимания, включающего в себя оценку). Ответное понимание целого всегда носит диалогический характер. В этом смысле необходимо различать специфику диалогической коммуникации при индивидуальном восприятии нарратива и восприятии звучащего текста. В первом случае диалог носит характер общения двух «Я» при ощущении читателем глобального информационно-символического поля, которым обладает или, точнее, в который включен коммуникатор. При ритуальном исполнении текста каждый из присутствующих утрачивает свое индивидуальное «я» и становится носителем коллек-

тивной эмоции, помогая сказителю одобрительными или порицательными репликами, междометиями; заполняя паузы, когда сказитель отдыхает, формульными фразами оценочного характера. Так выстраивается «речевой коридор» (термин М.М. Бахтина), по которому пролегает путь героя и ответвления которого, сходные с лабиринтом, представляют пути всех персоналий эпоса. Так, «образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак) строится здесь и сейчас как, несомненно, реальный, но реальный не в бытовом, а в бытийном смысле, в смысле виртуальной реальности.

Таким образом:

1. Сказитель в традиционных культурах народов Сибири имеет статус сакральности. Его дар, как показал анализ эмпирических данных, возникает внезапно: визионерским путем или фактом иерофании, а также формируется постепенно путем ученичества, что доказывают реалистические мемораты.
2. Существует три основных типа сказителей: пророки, в экстатическом состоянии (или состоянии транса) представляющие агональные взаимоотношения трех миров бытия в период их наивысшего критического состояния. Формульный текст такого сказителя носит импровизационный характер. Второй тип сказителя – вдохновенный художник, способный войти в экстатические (трансвые) состояния в зависимости от характера сюжетных элементов текста. Формульность выражений у этого типа сказителя соседствует с бытовыми фразами. Третий тип – исполнитель, который точно воспроизводит некогда услышанный и заученный текст. Формульная импровизационность текста носит преимущественно орнаментарный характер.
3. Все три типа сказителя воспринимаются носителями традиции как медиаторы между уровнями тернарной вертикали, способные собственной волей восстановить утраченное равновесие этнической вселенной.
4. Сказитель в исполнении мифопоэтического произведения трансгредирентен как главному герою, так и – последовательно – любому представителю эпической персониферы. Отсюда «коммуникативный коридор» эпоса выводит объективную реальность в область трансцендентного.
5. Сказитель и шаман – это представители специфицированных видов культурной

деятельности, поэтому шаман не присутствует при исполнении эпоса. Функции сказителя имеют для этноса глобальное значение как функции гармонизатора циклических обострений агональных взаимоотношений представителей верхнего и нижнего уровней персониферы эпоса. Воссоздание феномена цикличности и регуляция смены циклов сказителем обращает его в носителя и хранителя культурной темы этноса, воплощенной в эпике, и транслятора этнокультурных ценностей, обеспечивающих в комплексе стабилизацию этнической культуры в целом.

В прецедентных текстах исследуемых этносов обнаружены фрагменты «дьявольской песни» или «дьявольского дыхания» – обращения к богам и шаманам нижнего мира. Подобные сюжетные элементы эпики не стали объектом научного анализа, поскольку феномены «черного» шаманизма тщательно табуируются традицией. Тем не менее, специфика стиля, лексики, системы образов и функциональная направленность таких фрагментов представляют серьезный научный интерес с точки зрения содержания культурной темы этноса и ее персонификации в эпике.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анохин А.В. материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествия по Алтаю в 1910-1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и восточной Азии. – Л.: Изд-во Российской Академии наук, 1924. – 148 с.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 20-х годов. – Киев: NEXT, 1994. – 383 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
4. Владимирцов Б.Я. работы по литературе монгольских народов. – М.: Изд. Фирма «Восточная литература» РАН, 2003. – 607 с.
5. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. – М.: Наука, 1978. – 726 с.
6. Лорд А.Б. Сказитель. – М.: Восточная литература, 1995. – 965 с.
7. Муйтуева В.А. Традиционно-религиозная мифологическая картина мира алтайцев. – Горно-Алтайск: Типография ЧП Высоцкой Г.Г., 2004. – 166 с.
8. Нурмагамбетова О.А. Казахский героический эпос «Кобланды батыр». – Алматы: Дешті Қыпшақ, 2003. – 480 с.
9. Сагалаев А.М., Алтай в зеркале мифа. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. – 175 с.
10. Тернер В. Символ и ритуал. Исследования по фольклору и мифологии Востока. – М.: Гл. ред. вост. лит-ры, 1983. – 277 с.