

Пластическая культура в контексте семиотических систем олонхо

Якутский героический эпос олонхо содержит ценную информацию о пластической культуре саха, которая исторически сложилась на основе национально-культурных традиций и отражает взаимоотношение человека с окружающим миром. В работе рассмотрены обрядовые действия как семиотический текст с включением в него мнемонико-сакральных символов, также обряды в разрезе теории «обрядов перехода», пластика главного героя в период переживания им богатырского гнева как информационный и коммуникативный знак. Пластика человека – физическое действие, жест, поза, мимика, окружающие его предметы материального мира, время и место действия, телеологичность и акциональность – составляют обрядовый синтаксис. Расшифровка спортивных и охотничьих движений главного героя, пластики богатырского гнева, боевого поединка отражает многомерное поведение богатыря как человека.

Ключевые слова: пластика, пластическая культура, обряд, жест, знак, семиотическая система, текст, символ

Tatiana F. Lyapkina, Maria M. Markova

Plastic culture in the context of olonkho semiotic systems

The Yakut heroic epic Olonkho contains valuable information about the plastic culture of Sakha, which historically developed based on national and cultural traditions, as the relationship of a Person with the outside world. The work considers ritual actions as a semiotic text with the inclusion of mnemonic-sacred symbols in it, also the rituals are considered in the context of the theory of «rites of passage», the plastic of the main character during his experience of heroic anger, as an informational and communicative sign. Human plasticity – physical action, gesture, pose, facial expressions, objects of the material world surrounding him, time and place of action, teleology and actionality make up the ritual syntax. The decoding of the main character's sporting and hunting movements, the plasticity of the heroic anger, the combat duel reflects the multidimensional behavior of the hero as a person.

Keywords: plastic, plastic culture, ritual, gesture, sign, semiotic system, text, symbol

DOI

Якутский героический эпос олонхо – феномен нематериального культурного наследия человечества, что является центром анализа нашего исследования. Сложность и гетерогенность текста позволяют нам применить семиотический подход, который способствует выделению внутри текста семиотической системы. К ней мы относим: вербальные и невербальные знаковые системы, вещный мир, ритуально-обрядовый комплекс, систему персонажей, описание устройства мироздания, боевое искусство богатыря. В этой же системе находится и пластическая культура, которая реализуется в текстах олонхо как словесная пластика и становится источником для пластического решения спектаклей – движения и жесты в обрядовом действе, спортивные игры, боевое искусство, благородный гнев героя олонхо через оптику семиотических исследований.

Обряд – это строй, порядок, уклад

жизни семьи, общины, т. е. обряд упорядочивает не только жизненное пространство народа, но и его внутренний мир. Обрядовая культура – один из объектов семиотического исследования московско-тартуской семиотической школы. Закрепленные в знаках культурные явления – обряд или ритуал – рассматриваются Ю. М. Лотманом как знаковая система, фиксирующая порядок проведения календарного события, обычая, ритуала, позволяющая сохранить все это в коллективной памяти [1, с. 103].

Одним из главных обрядовых действий в якутской культуре является ысыах, которым заканчивается олонхо. А. Е. Кулаковский, якутский поэт, ученый-просветитель, основоположник письменной якутской литературы, писал: «Высших существ, или „божеств“, якуты называли „айыы“, которые проживают в верхнем мире. В честь айыы устраивались специальные празднества ысыах, где произносился гимн айыы – бла-

годарственная молитва, или молитва о ниспослании благополучия, плодородия. Во время гимна всем айыы приносилась бескровная жертва: кубок, наполненный кумысом, поднимали к небу и с призыванием поименно каждого айыы, обводили его по солонь над головой с троекратным общим возгласом: „Уруй! Уруй! Уруй!“ [2, с. 15].

Е. Н. Романова определяет ысыах «как одну из своеобразных форм передачи культуры, которая как бы сфокусировала в себе духовные ценности, взгляды, мирозерцание народа» [3, с. 3]. Ысыах – это и есть та система координат, с которой начинается духовное освоение Природы [3, с. 4], то есть упорядочивание внутреннего мира народа, направленное на согласование с Природой.

Свадебный ысыах в олонхо, который следует после победы эпического богатыря над Злом, выступает как знак восстановления гармоничного сосуществования с Природой, зарождения нового витка жизни и благодарности божествам-айыы. Создание семьи у всех народов играет важную роль, рождение и воспитание детей, передача традиций семьи и общества – главные задачи, которые стояли перед семьей в разные исторические этапы развития человечества.

Первым шагом в создании семьи является свадьба. Якутский свадебный обряд имеет многоступенчатую структуру и развивается во времени и пространстве. Например, в олонхо П. А. Ойунского «Нюргун Ботур Стремительный» через три дня после свадебного пира родители невесты Сабыйа Баай Хотун и Саха Саарын Тойон устраивают обряд проводов жениха и невесты перед отправлением свадебного поезда в дом жениха, который наделяется регулирующей и управляющей функциями.

В этом обряде особое внимание уделяется специально организованному месту проведения проводов. Ю. М. Лотман выделяет отношение бесписьменной культуры к ландшафту: «Урочища и святилища – не только место совершения ритуалов, хранящих память о законах и обычаях, но и места гадания и предсказаний» [1, с. 104]. В проведении этого ритуала используется магический солярный знак – место проведения обряда круглой формы тюсюльгэ, нарядно украшенное и огороженное желтым чэчирем (молодые березки), поставленных в два ряда [4, с. 291].

Мир устной памяти насыщен символами, которые направлены на повторное

воспроизведение текстов, раз и навсегда данных, и требует иного устройства коллективной памяти, считает Ю. М. Лотман [1, с. 106]. В текст ритуала включены материальные предметы, которые представляют мнемонико-сакральные символы. Родители невесты преподносят молодоженам кубки-чорооны, наполненные кумысом. При совершении молебна мать невесты держит ритуальные предметы в правой руке – священный ковш эбир-хамыйах, в левой руке большой кубок ымыйа, наполненный кумысом, приготовленным из молока гнедых кобылиц [4, с. 291]. И чороон, и хамыйах (ковш), и кубок-ымыйа могут самостоятельно существовать в быту. Но как только они включаются в ткань обряда, то приобретают широкую многозначность.

Важным материальным предметом при совершении обряда является костюм или его части, считает П. Г. Богатырев – этнограф, фольклорист, театровед и литературовед: «Народный костюм является одновременно вещью и знаком, – точнее говоря, – носителем знаковой структуры» [5, с. 7]. Одежда, прилегающая к телу, становится проводником магической силы, скрытой в нагом теле, узоры на костюме также несут магическую функцию.

Мать невесты специально надевает богатую одежду-костюм, серебряные украшения илин-кэлин кэбисэр, летнюю шубу из бобра, высокую шапку из лап черных лисиц, сообщающую предметную манифестацию обряду проводов молодых. При этом важна и манера надевания: летняя шуба накинута на плечи нараспах, шапка из лап черных лисиц надета чуть набекрень [4, с. 291].

По Ю. М. Лотману, устная культура ориентирована на будущее, поэтому большую роль играют предсказания, гадания и пророчества. «Принесение жертвы, – пишет Ю. М. Лотман, – это футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора» [1, с. 104].

Главным элементом всего обрядового действия является алгыс, т. е. молебен, с которым Сабыйа Баай Хотун обращается к айыы, принося им бескровные жертвы, с просьбой помочь в создании счастливого будущего своей дочери-невесте. Здесь используются вербальные символы – обрядовые слова. Телеологичность речи придает всей совокупности действий момент ритуальности и сакральности.

Слово неразрывно связано с обрядо-

вым действием, так как древние люди верили в магическую силу слова, что их слова будут услышаны природой, духами-иччи и возымеют благотворное воздействие на них. При обряде алгыс слово произносилось особым способом – формой моления, заклипания и песнопением – тойук.

Кинетический язык, состоящий из движений, жестов, поз мимики, пантомимы, являлся доминантой в древних обрядах и ритуалах, полагает доктор искусствоведения, исследователь якутского танца А. Г. Лукина [6, с. 16]. Древней формой кинетической культуры считается танец, который, по мнению исследователя, является семиотическим действием, имеющим мифоритуальные истоки. Движения – это знаки, маркирующие кинетический и танцевальный мыслеобраз [6, с. 19]. Одним из основополагающих ритуальных движений является архаичное движение, которое широко задействовано в олонхо, сүгүрүйүү, нөрүөн нөргүйүү, т. е. поклоны [6, с. 32]. Слово «үңкүү», танец, происходит от глагола үңк – молись, үңүү – моление, как глагол «нагибаться, кланяться». В культурах других народов моление сопровождается поклонами. «Это одно из тех движений, которое в сознании человечества сложилось как наиболее сакрализованное и ритуализированное, наделенное внутренним, духовным средоточием» [6, с. 32].

Н. И. Толстой считает: «Всякий обряд может быть представлен как определенный текст, т. е. как некая последовательность символов, выраженная при помощи обрядового синтаксиса» [7, с. 57]. Обрядовый символ выражается в кодах – звуковом, кинетическом и «пиктографическом» [8, с. 59]. Именно одновременная разнокодность является особенностью обрядового «языка», суть которой заключена в повторении одного и того же смысла, одного и того же содержания разными возможными способами, что вызывает его максимальную синонимичность [7, с. 58].

Ритуальность, сакральность обрядовым вербальным, реальным и акциональным символам, т. е. обрядовым словам (формулам), предметам и действиям, по Н. И. Толстому, придается целенаправленностью (телеологичностью) речевой, предметной и акциональной манифестацией и регламентацией времени, места и действующих лиц обряда [7, с. 61]. В вариациях синтагматических связей эти компоненты связываются с другим обрядом, но сохраняют свой смысл.

Моменты, связанные с композицией обряда, являются обрядовым «синтаксисом» [7, с. 61].

Таким образом, при рассмотрении обряда проводов жениха и невесты, выбранных из текста олонхо П. А. Ойунского «Нюргун Боотур Стремительный», мы выявили структуру обряда, которую составляют регламентация времени, места проведения обряда и действующие лица, предметная, речевая и акциональная манифестация. Время и место действия – через три дня после свадебного пира, поляна, огороженная желтым чэчиrom (молодые березки); действующие лица – жених, невеста, отец и мать невесты в сопровождении девяти сыновей и восьми дочерей, многочисленная родня.

Предметный мир представляют церемониальные кубки-чорооны, наполненные кумысом, которые преподносятся молодым, специально надетые богатые одежды-костюмы матери невесты – серебряные украшения илин-кэлин кэбисэр, летняя шуба из бобра, высокая шапка из лап черных лисиц, ритуальные предметы – священный ковш эбир-хамыйах, большой кубок ымыйа, наполненный кумысом; речевая телеология выражается в молебне – алгыс, который совершает мать невесты; акциональность обряда алгыс выражается в разбрызгивании кумыса особым плоским праздничным хаймыйахом (ыһыах хамыйага).

Известный французский фольклорист и этнограф А. ван Геннеп ввел термин «обряд перехода», суть которого он связывает с кризисными или переходными моментами жизненного цикла человека, и с обрядами инициации, через которые он проходит в переломный период, переходя из одного статуса в другой. Он классифицирует последовательность церемоний и выделяет «особые категории обрядов перехода: обряды отделения, обряды промежуточные и обряды включения» [8, с. 37]. Каждый обряд имеет свою пластику, сочетается с жестом.

В олонхо подробно описываются обряды, связанные с переломными событиями в судьбе главного героя, и обрядовая пластика. В процесс заселения среднего мира супружеской четой прародителей рода саха – Сабыйаа Баай хотун и Саха Саарын тойон входит также и рождение их детей. В тексте олонхо говорится о рожденных в среднем мире первых детях. Здесь мы видим, что родители как бы отделяются от своего мира, из верхнего их отправляют в средний мир,

обеспечив всем необходимым – жильем и скотом. После зачатия, когда плод завязан в утробе, пластика матери становится степенной, неторопливой и горделивой, а ближе к родам движения становятся тяжелыми [4, с. 24].

Промежуточный обряд (А. ван Геннеп) представлен приготовлениями к родам Сабыйа Баай хотун. Муж роженицы Саха Саарын тойон, выйдя из дома, идет на восток и вырывает с корнем березку с одного из молочных холмов. Готовит кол, вбивает его перед роженицей и навешивает на развилку кола зыбку. Готовя себя к переходу в статус матери, роженица совершает необходимые действия для встречи богинь рождения всего живого на земле и плодородия Айыысыт и Иэйэхсит: раскрывает постель, в восемь больших чоронов наливает масла и с поклоном расставляет их у изголовий восьми оронов (полати). Затем раскладывает свои украшения на свою рысью доху, рядом ставит свою высокую шапку. Распускает длинные черные косы, при этом поглаживает себя по щекам. Завершив все приготовления, будущая мать начинает тихо напевать тойуком, призывая богинь Айыысыт и Иэйэхсит помочь при родах.

Через трое суток на рассвете роженица уходит далеко от жилища, поднимается на северный горный склон и травяную подстилку, на которой рожала, кладет на раздвоении вековой раскидистой березы, а послед кладет в глиняный горшочек, перетянутый тальником, и закапывает в землю. После совершенных актов роженица совершает очищение водой, купаясь в озере, подставляя свое тело ветру и солнцу, она готовит себя к обратному включению себя в свой мир. Завершающим действием становится совместная трапеза с гостями, приглашенными из верхнего мира родственниками. Разжигается священный огонь, напиток из кобыльего молока кумыс распивается в круге. Большой сосуд с маслом предназначается, чтобы умиловить и проводить богинь Иэйэхсит и Айыысыт [4, с. 32].

Омовение детей в водах реки одновременно становится и актом очищения, и актом включения их в территориальное пространство среднего мира, после которого следует совместная трапеза – грудное вскармливание детей материнским молоком [4, с. 31]. Обряд включения детей в мир айыы аймага (родственников айыы) представлен имянаречением детей – богиня Ай-

ыысыт дает детям имена и благословляет их.

Имя человека – это его нематериальное богатство, уровень статуса. Имя – эквивалент чести. В олонхо герой-богатырь вместе с именем получает и свою судьбу. Выступая как социальный знак, имя богатыря обозначает его социальную нишу – воинство. Эпический герой создан для борьбы, он орудие против вторжения чужих племен и охрана традиций, обозначенных культурным пространством. Например: родившаяся на чистом, без пылинки/снежно-белом небе/Кыыс Дэбилийэ Бухатыыр [9, с. 155]. Имя несет информацию о том, что дева-богатырь Кыыс Дэбилийэ имеет божественное происхождение, она родилась в верхнем мире на снежно-белом небе, которое выступает как символ чистоты и сакральности. В имени главной героини закодировано «зерно» образа, самая суть роли, особенность характера, его индивидуальность, которая определяет все дальнейшие поступки персонажа: «Дева, неприступная как башня, клочущая, как потоки бурной воды» [10].

Имя богатыря Улуу Даарын: Улуу дойду одьунаана Отут мөссүөк уһуннаах, Уоттаах болот оонньуурдаах, Уу болбуоттаах, Уот сирдьиттээх, Уордаах этин дөнүөллээх Улуу Даарын бухатыыр [11, с. 47]. Воин великой страны (верхнего мира), высокого роста, играющий огненным мечом, на водной подводке (болбуот – конная подводка [12, с. 374]) – можно трактовать как воин «обуздавший водную стихию», путь, которого освещается огнем и сопровождается громом, Великий богатырь Даарын.

Пластический рисунок каждого героя олонхо, который подробно раскрывается в эпических текстах, начинается с описания его внешнего вида – портретной характеристики главного героя, которая передает нам образ вечно молодого человека, не стареющего, сильного, готового в любой момент сразиться с врагами. Здесь мы видим, по мнению исследователя олонхо И. В. Пухова, «символ неиссякаемой силы, вечную юность народного героя, его энергию и волю к жизни» [13, с. 63].

Портретная характеристика богатыря основана на эталонах морали и идеалах родового общества, утверждает А. Е. Захарова. «Поэтому характеристика героя как самого сильного, самого статного, самого красивого соответствует моральным качествам самого мужественного, самого храброго и непоколебимого богатыря, высокое пред-

назначение которого – быть защитником племени и продолжателем рода» [14, с. 18].

Образ богатыря айыы становится знаком идеального героя, которого народ наделяет выдающимися качествами, изображенными в гиперболизированном ключе. Огромный рост сравнивается с утесом, кровь бежит, вздувая жилы, глаза горят как два блестящих луча. Через глаза передается внутренняя сила богатыря: «остры и зорки его глаза, черные неподвижные зрачки» [4, с. 89]. Мощные мышцы настолько крепки, что похожи на корни лиственниц вековых.

Тело и дух воспитывает он спортивными играми, например, якутскими прыжками, такими как кылыы – прыжки на одной ноге. Быстроту и силу свою богатырь испытывает через кульбиты через голову в воздухе на бегу. Крепкие как железо бока рассыпают в крошку каменную скалу, когда богатырь катается с боку на бок. Уморившись, погружается он в богатырский сон на тридцать дней. Храп его сравнивается с грохотом ледохода или с раскатами грома, от дыхания качаются деревья, с хрустом и свистом взлетает песок [4, с. 72].

Основным мотивом в олонхо является описание богатырского гнева перед схваткой с врагом. «Гнев информирует других о возникшей неприятности, – пишет американский психолог Пол Экман. – Подобно всем эмоциям, гнев имеет свой сигнал – мощный сигнал, проявляющийся и на лице, и в голосе. Если источником нашего гнева является другой человек, то наше выражение гнева расскажет этому человеку, что любые его действия рассматриваются как неприятные» [15, с. 161].

В своем справедливом гнев боотур предстает в самом грозном облике. «Этот вид богатыря в минуту гнева, перед схваткой, как внешнее проявление боевой ярости», – пишет И. В. Пухов [13, с. 267]. Это проявление благородного гнева в ответ на похищение женщины, священный долг богатыря – защита своего племени от агрессии чужих племен. «Основная цель показа богатырского гнева в портретной характеристике героя – превознесение его как необыкновенного богатыря. – Находим мы у А. Е. Захаровой. – В этом контексте гнев как выражение внутренней силы и энергетической мощи богатыря ставится в один ряд с другими его физическими и моральными качествами, получая позитивный смысл, и реализуется через систему символов и кодов» [14, с. 32].

Внешнее проявление гнева, подробно описанное олонхосутом, начинается с, так сказать, общего психофизического состояния богатыря «вскипает горячая кровь», затем гнев, вырываясь наружу, проявляется в «изогнутом теле», потом искажает лицо богатыря, сделав его безобразным, потом внимание олонхосута фиксируется на взгляде боотура, левый глаз которого скосился кверху, а правый книзу [4, с. 114]. После этих жестов следует поза исполина Нюргуна Боотура, который «перед адъараем предстал, блистая, как боевое копьё» [4, с. 114]. Весь этот процесс завершается действием – «плюнул чудовищу он в лицо/ И такие слова пропел» [4, с. 114].

В своем обращении к врагу богатырь излагает цели своего прибытия и планы относительно врага – «брюхо тебе распорю,/ Железной уздой обуздаю тебя,/ Ничком повалю,/ Толстые кости/ Твои сокрушу». После обмена «приветствиями» противники, сшибаются в схватке.

Структура сражения состоит из фехтования, в ходе которого противники уворачиваются от ударов, а оружие приходит в негодность. Отбросив оружие, воины вступают в рукопашный бой. Все три мира стонут, дрожат под пятой богатырей, неистово пляшет Илбис Кыыса (дух воинственности), вопит и орет дух раздора кровавого Осолола [4, с. 115].

Для искусства театра мы получаем в этом описании практически идеальное наставление по актерской технике – как эмоции героя находят свое воплощение в пластическом рисунке. Здесь прослеживается динамика действия от внутреннего состояния персонажа к внешнему проявлению. Театр переводит, конвертирует, сильные эмоции, например такие как гнев, на язык своего искусства. Г. Е. Крейдлин выделяет пластическому языку театра особое место среди жестовых профессиональных языков и характеризует их как жестовые образительные подсистемы языков театра и кино [16, с. 45]. По теории В. Э. Мейерхольда здесь реализуется «посыл» – главный кинетический элемент движения, который направлен от себя вовне. Все эмоции зарождаются внутри человека как психологический процесс, но выражаются всегда через пластику.

Таким образом, проанализировав текст олонхо, мы выявили следующее: героический эпос является носителем информации о пластической культуре саха,

которая сформирована национально-культурной традицией и выражается в совокупности ритуально-обрядовой культуры, спортивных игр, боевого искусства, в отношении к миру, как отражение внутренних психических процессов через телесную реакцию.

Словесная пластика, представленная в олонхо, несет ценную информацию о восприятии народом окружающего мира.

Обрядовая культура рассматривается как знаковая система, фиксирующая порядок проведения события, обычая, ритуала и позволяющая сохранить все это в коллективной памяти народа. Обрядовый синтаксис составляют ландшафт как специально отведенное и отгороженное место; материальные предметы, которые представляют мнемонико-сакральные символы; принесение бескровной жертвы божествам – футурологический эксперимент; песнопения в особой манере звукоизвлечения – тойук; кинесика, присущая при совершении обряда. Ритуальность и сакральность обряду придает телеологичность речевой, предметной и акциональной манифестацией и регламентацией времени, места и действующих лиц обряда.

Обрядовую культуру, представленную в олонхо, можно соотнести с теорией А. ван Геннепа «обряды перехода». Мы выяснили, что обряды связаны с переломными моментами в судьбе героев эпического сказания, структура которых строится на последовательности обрядов отделения, промежуточных обрядов и обрядах включения. При этом каждый из обрядов имеет свою пластику, сочетается с жестом.

Имянаречение входит в группу обрядов включения и играет важную роль, так как в имени заключается код судьбы главного героя. В театральном пространстве имя героя становится зерном образа, который определяется в дальнейшем все его поступки и действия.

Культура спортивных игр представлена в олонхо в период взросления героя. Свое тело и дух герой воспитывает, занимаясь спортивными играми и охотой.

Мотив богатырского гнева можно рассматривать как наставление в актерской технике. Подробное описание психофизического состояния героя в момент переживания гнева, которое затем выражается в пластической форме, становится одним из знаков в семиотической системе пластической культуры.

Пластическая культура, выраженная в олонхо в форме словесной пластики, может стать источником для разработки пластического решения спектакля по мотивам олонхо, как совокупности обрядовых жестов и движений, пластической партитуры роли, комплекс спортивных игр и боевых поединков стать основой физического тренинга актеров.

Список литературы

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. 479 с.
2. Кулаковский А. Е. Материалы для изучения верований якутов. Якутск: тип. НКП, 1923. 109 с.
3. Романова Е. Н. Якутский праздник Ысыах: Истоки и представления. Новосибирск: Наука: Сиб. изд. фирма, 1994. 159 с.
4. Ойунский П. А. Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. 2-е изд. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1982. 431 с.
5. Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 7-37.
6. Лукина А. Г., Докторова Н. И. Якутский эпос: кинетика и одежда. Новосибирск: Наука, 2013. 266 с.
7. Толстой Н. И. Из «грамматики» славянских обрядов // Труды по знаковым системам. Тарту, 1982. Вып. 15. С. 57-71.
8. Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. Москва: Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.
9. Кыыс Дэбиллээ. Якутский героический эпос. Новосибирск: Наука, 1993. 326 с.
10. Талыбзаде А. «Театр олонхо» – театр эпоса // Teatro.az: [арт-портал] URL: <https://teatro.az/az/post/aydyn-talybzade---teatr-olonho---teatr-eposa-244> (дата обращения: 14.05.2023).
11. Шараборин М. Т. Улуу Даарын бухатыыр олонхо. Дьокуускай: Бичик, 2008. 270 с.
12. Толковый словарь якутского языка = Саха тылын быһаарыылаах тылдьыта / под ред. П. А. Слепцова. Новосибирск: Наука, 2005. Т. 2. 908 с.
13. Пухов И. В. Якутский героический эпос олонхо. Основные образы. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 256 с.
14. Захарова А. Е. Архаическая и ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). Новосибирск: Наука, 2004. 309 с.
15. Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь. 2-е изд. Санкт-Петербург и др.: Питер, 2010. 333 с.
16. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва: Новое лит. обозрение, 2002. 592 с.

References

1. Lotman Yu. M. Selected articles in three volumes: in 3 vols. Tallinn: Alexandra, 1992. 1. Articles on semiotics and topology of culture, 479 (in Russ.).
2. Kulakovskiy A. E. Materials for studying the beliefs of the Yakuts. Yakutsk, 1923. 109 (in Russ.).
3. Romanova E. N. Yakut holiday Ysyakh: Origins and ideas. Novosibirsk: Nauka: Sib. izd. firm, 1994. 159 (in Russ.).
4. Oyungsky P. A. Nyurgun Bootur Swift. Yakut heroic epic Olonkho. 2nd ed. Yakutsk: Yakutsk bk publ. house, 1982. 431 (in Russ.).
5. Bogatyrev P. G. Signs in theatrical art. Works on sign systems. Tartu, 1975. 7, 7-37 (in Russ.).
6. Lukina A. G., Doctorova N. I. Yakut epic: kinetics and clothing. Novosibirsk: Nauka, 2013. 266 (in Russ.).
7. Tolstoy N.I. From the "grammar" of Slavic rituals. Works on sign systems. Tartu, 1982. 15. 57-71.
8. Gennep van A. Rites of passage. Systematic study of rituals. Moscow: Vost. lit. RAS, 1999. 198 (in Russ.).
9. Kyys Dabilie. Yakut heroic epic. Novosibirsk: Nauka, 1993. 326 (in Russ.).
10. Talybzade A. "Olonkho Theater" – the theater of the epic. Teatro.az: [art-portal] URL: <https://teatro.az/az/post/aydyn-talybzade---teatr-olonkho---teatr-eposa-244> (accessed: May 14.2023) (in Russ.).
11. Шараборин М. Т. Улуу Даарын бухатыыр олонхо. Дьокуускай : Бичик, 2008. 270.
12. Sleptsov P. A. Explanatory dictionary of the Yakut language. Novosibirsk: Nauka, 2005. 2, 908 (in Russ.).
13. Pukhov I. V. Yakut heroic epic olonkho. Basic images. Moscow: Publ. house Acad. Sciences of the USSR, 1962. 256 (in Russ.).
14. Zakharova A. E. Archaic and ritual symbolism of the Sakha people (based on materials from Olonkho). Novosibirsk: Nauka, 2004. 309 (in Russ.).
15. Ekman P. Psychology of emotions. I know what you feel. 2nd ed. Saint-Petersburg, et al: Peter, 2010. 333 (in Russ.).
16. Kreidlin G. E. Nonverbal semiotics: Body language and natural language. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2002. 592 (in Russ.).