

А.А. Гриневич

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

Метр и ритм в обрядовой поэзии хантов

Аннотация: Статья посвящена анализу обрядовой песни «Трум щир ёх – Народ из рода Торума» медвежьего праздника казымских хантов. Цель работы: выявить ритмический рисунок, определить размер стиха, рассмотреть все возможные ритмические вариации, а также проследить связь ритма и содержания песни.

The paper is devoted to the analysis of a Kazym Khanty's bear feast ritual song «Torum schir yokh (People of a Torum clan)». The goal is to reveal the rhythm and the metre of the verse, consider all its rhythmic variants, and retrace the connection of the rhythm with the content of the song.

Ключевые слова: кривая ритма, стихотворный размер, ритм, метр.

Rhythm curve, rhythm, metre.

УДК: 82.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор фольклора народов Сибири. Тел. (383) 3301518. E-mail: annazor@mail.ru.

В статье мы ставим перед собой цель проанализировать хантыйскую песню медвежьего праздника «Трум щир ёх – Народ из рода Торума» с точки зрения ее метро-ритмической структуры и выявить особенность хантыйской метрики. Проблема метрики хантыйского стиха редко затрагивалась в литературе, за исключением нескольких работ: В. Штейниц [Steinitz, 1941, с. 1–61], Р. Аустерлиц [Austerlitz, 1958], Е. Шмидт [Шмидт, 1985; 1995, с. 121–152].

Анализируемый вариант песни «Трум щир ёх» был исполнен П.И. Сенгеповым вторым номером на медвежьем празднике, проходившем в с. Казым в 2002 г.¹ Эта песня является родовой песней казымских хантов. В ней вспоминается история каслания² Казымской богини (Касум ими), главного их божества; упоминаются самые значимые территории, связанные со священной историей этого переселения, что объясняет почетное место, отведенное этой песне на празднике.

По жанровой классификации песня «Трум щир ёх» относится к кайёйз ар³ и является родовой песней. Свое название этот жанр получил благодаря своему зачину: «Кf ййт зца-йт зца». Он пропеваётся в соответствии с напевом и рит-

© А.А. Гриневич

¹ Текст песни взят из рукописи тома «Медвежий праздник казымских хантов», который готовится к публикации в академической 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Автор статьи является соавтором перевода текстов песен, редактором русского перевода. Все тексты цитируются с разрешения составителя тома Т.А. Молдановой.

² Переселения.

³ Жанровая разновидность обрядовых песен. Во время исполнения люди надевают священные халаты и шапочки, стоят перед головой медведя, взявшись за мизинцы.

мом песни и задает ритмическую норму всему произведению. Сюжет данного кайёя строится по традиционной схеме:

1. Описание жизни медведя в лесу, воссоздание природного мира глазами животного;

2. Появление человека (в данном случае «Трум щир окҕа ай вртҕм – Из рода Торума младший ворт¹»). Человек приходит в мир природы как охотник, добытчик;

3. Добыча медведя. Именно в этой песне очень подробно описывается процесс охоты на медведя;

4. Смерть медведя и ритуальные действия, необходимые для того, чтобы душа медведя смогла подняться к Небесному отцу Торуму. Каждая песня посвящена одному из ритуальных этапов. В «Трум щир ёх ар» – это доставка медведя². Тушу медведя в символической форме провозят по самым значимым, священным местам. Как уже говорилось, это путь, которым каслала Казымская богиня. Таким образом, в самой первой песне медведя «знакомят» с сакральными местами человеческого сообщества северных (казымских) хантов;

5. Поднятие одной души медведя на Небо, превращение другой в духа-покровителя дома, еще одну душу забирают лесные животные (всего у медведя-самца 5 душ, у медведицы – 4).

Сюжет анализируемой нами песни строится вокруг противопоставления мира природы миру человека. Даже если изображается жизнь человека, она «остраняется»³ взглядом извне, взглядом существа другого мира. С другой стороны, природный мир вводится в мир человека, делается его частью. А вместе с природным входит в человеческую сферу и мир сакральный. Ведь именно находясь в естественной дикой среде, согласно фольклору хантов, медведь наяву встречает представителей сакрального мира – божеств, духов и т.п. Человек же становится причастным сакральному миру только через ритуал и молитву. Итак, в медвежьих песнях кайёйҕа ар четко выделены три сферы: мир природы, сакральный мир, мир человека. Заметим, что медведь является активным персонажем во всех трех сферах.

Согласно уже устоявшейся традиции, как в музыковедении, так и в стиховедении, мы отличаем метр от ритма. Под метром мы понимаем некоторую ритмическую норму, предписанную стиху. «Эмпирически данный поэтический текст воспринимается на фоне идеальной структуры, которая реализует себя как ритмическая инерция, “структурное ожидание”» [Лотман, 1996, с. 57]. В 20-х годах XX в. В.М. Жирмунский и Б.В. Томашевский разработали теорию противопоставления метра и ритма [Жирмунский, 1925; Томашевский, 1923; 1929]. «Норма, определяющая ритмическое задание, называется метром» [Томашевский, 1923, с. 11]. Метр предполагает равные временные отрезки между долями. В трактовке ритма мы следуем за пониманием этого феномена А. Белым и считаем его качественной характеристикой стиха. «И таково же... понятие “ритм” в отличие от только количественного понятия “метр”...»⁴ [Белый, 1929, с. 21]. Ритм для нас –

¹ Уважительное обращение к человеку, в других контекстах также может означать ‘божество, господин’.

² Песни доставки очень распространены у казымских хантов, в отличие, например, от восточных хантов, в чьих медвежьих песнях преобладают истории различных происшествий на охоте.

³ Прием остранение – термин В.Б. Шкловского, при котором выразительность изображаемого разрушает привычные стандарты восприятия.

⁴ Отличие от терминологии А. Белого состоит в том, что под метром он подразумевает скорее размер и конкретные его разновидности, а под ритмом – некоторую напевность, ритмическую кривую, встречающуюся в различных видах искусства, что, в свою очередь, уже соответствует и нашему пониманию этого термина. «Ритм в прошлом есть родовое

это разнообразие соотношения длительностей, конкретные ритмические рисунки, характеризующие стих.

Метр визуализируется в медвежьих песнях в первую очередь в кайџң ар. Он задается движениями рук. Исполнители берутся за руки мизинцами, что создает тонкую связь между ними¹. Певцы в такт размахивают руками, направляя посыл в сторону медведя. Эти размеренные движения создают темп и периодичность напева, задают определенную ритмическую норму. Это своего рода метроном.

Количество взмахов руками, а соответственно долей и слогов в одном стихе (формуле) фиксировано. Эта особенность говорит в пользу силлабо-тонической природы хантыйского стиха, для которого важно как количество слогов, так и распределение ударений. Сильная доля приходится на движение рук вперед (учитывая направленность импульса), слабая – назад. Количество долей на протяжении песни неизменно и равняется 8 долям (4 сильные и 4 слабые). Это количество соответствует одной формуле или типическому месту, из которых состоят медвежьи песни. Каждая формула вмещает 8 слогов. Таким образом, основная пульсация песни проходит в восьмых долях ($\frac{1}{8}$).

На метр накладывается определенный ритмический рисунок, задающийся одинаковым строением формульных выражений. В строении формул наблюдаются общие черты. Так, всем медвежьим песням (вой ар) свойственна цезура, делящая формулу (один стих) на две равные доли. Этим делением создается симметрия между частями формул. Достаточно вспомнить, что и орнаменты, и танцевальные движения имеют зеркальную симметрию, и мы увидим, что симметрия является важной характеристикой разных видов искусства хантов.

Типология ритмов хантыйских песен никогда не проводилась. Они предстают перед нами скорее как некоторые ритмические рисунки, свойственные определенным напевам медвежьих песен. «...Ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк; эту напевность всякий поэт в себе называет ритмом; Пушкин, Блок, Брюсов, Фет, Маяковский, Гете независимо от направлений полагают звук первее образа и познавательной тенденции; поэзия дана нам в интонационном звуке; ритм есть печать внутренней интонации, определяющей отбор строчных разновидностей в пределах вида, или размера» [Белый, 1929, с. 23]. О размерах можно будет говорить лишь на основе анализа ритмических рисунков различных жанров медвежьих песен. «Генезис поэзии как формы, из до-поэзии являет ту же диалектическую картину образования видов в первичном роде; лад, напев, интонация, ритм (зовите, как хотите) древней родовой жизни не знает замкнутых в себе отдельностей метра; строй есть еще неопределенная в схеме напевность, которая ни лирика, ни эпос, ни поэзия, ни музыка, ни проза, ни стих в наших вторичных, формальных критериях; и вместе с тем: это – не хаос» [Там же, с. 21]. Ритмы медвежьих песен предстают перед нами как синкретичное целое, тесно связанное с напевом, т.е. музыкой. Медвежьи песни, являющиеся частью обряда, безусловно, хранят черты этого первобытного синкретизма. «Попытка построить генетическое определение поэзии, с точки зрения ее содержания и стиля, на эволюции языка-мифа, будет по необходимости не полна, если не сочтается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в синкретизме первобытной поэзии: я разумею под

содержание напевности; метр в настоящем есть видовая форма, или размер» [Белый, 1929, с. 25; курсив наш – А.Г.].

¹ Подобным же образом ханты поступают с человеком, разговаривающим во сне. Они берут спящего за мизинец и задают ему интересующие вопросы. Это один из многочисленных способов гадания, распространенный в этой культуре. «...*Брать за мизинец означает войти в контакт с целью получения информации»* [Молданова, 2001, с. 32; курсив наш – А.Г.].

ним сочетание ритмованных, оркестрических движений с песней-музыкой и элементами слова» [Веселовский, 2004, с. 200]. Наш анализ ритмики медвежьих песен осуществляется с позиций, учитывающих синкретический характер традиционной хантыйской обрядовой поэзии. Ритмический рисунок имеет и важное сакральное значение. Разным божествам соответствуют разные ритмы. Считается, что они имеют схожую природу. Благодаря этому через воспроизведение ритма (в песне, игре на музыкальном инструменте и т. п.), можно войти в контакт с тем или иным божеством.

Слабо варьирующийся мотив, одинаковый ритмический рисунок, с одной стороны, вводит как исполнителя, так и слушателей в измененное состояние сознания, с другой стороны, заставляет улавливать даже самые небольшие вариации в исполнении, что способствует пробуждению более тонкого восприятия действительности, включает иные механизмы сознания человека. Таким образом, каждый напев, каждый ритмический рисунок соответствует определенному психическому состоянию. «Культовая (и даже простая) песня исполняется в ином психическом состоянии, чем другие произведения. Прихотливо варьирующий монотонный мотив, частые повторы не только строк, но и более крупных фрагментов приводят в состояние, близкое к экстазу... певец уносит слушателей в давние эпохи, “создавая” их своим пением. Продолжительное пение отключает и певца, и публику от реальности. Очнувшись, они чувствуют себя так, будто и они, и весь миропорядок рождены заново, т.е. происходит нечто вроде катарсиса» (слова Е. Шмидта цит. по: [Лукина, 1988, с. 38]).

Формульные выражения, использующиеся в медвежьих песнях, выстраиваются в связи с определенным сюжетом. Для каждого эпизода сюжета используется свой набор формул. Кроме того, они входят в общий фонд типических выражений, которые характеризуют различные жанры медвежьих песен. Так, наибольшее число общих типических мест будет наблюдаться среди кайёсов, типические места миш ар¹ могут частично с ними совпадать, но в целом они образуют другую группу и т. д. Но независимо от сюжета на протяжении всей песни используется один напев, одна метро-ритмическая формула. Рассмотрим ее на примере следующего отрывка:

И кытгн сfx кимкqmat	С одной стороны края шубы [стоящую]	A+B
Сот нюxfct ttkпи найт	Сотнями соболей богатую богиню	A1+B
Упиемt	Сестру [свою]	C
Кувт пойзктаkt.	Он молил.	C

В соответствии с напевом мы разделили предложение на 3 части, условно присвоив им буквенные индексы А, В, С²: Сот нюxfct^A – Ttkпи найт^B – Упиемt^C. Границы формулы стихотворного текста определяются нами в соответствии с напевом: одна музыкальная фраза напева равна одной формуле или стиху, каждая из которых длится 8 долей.

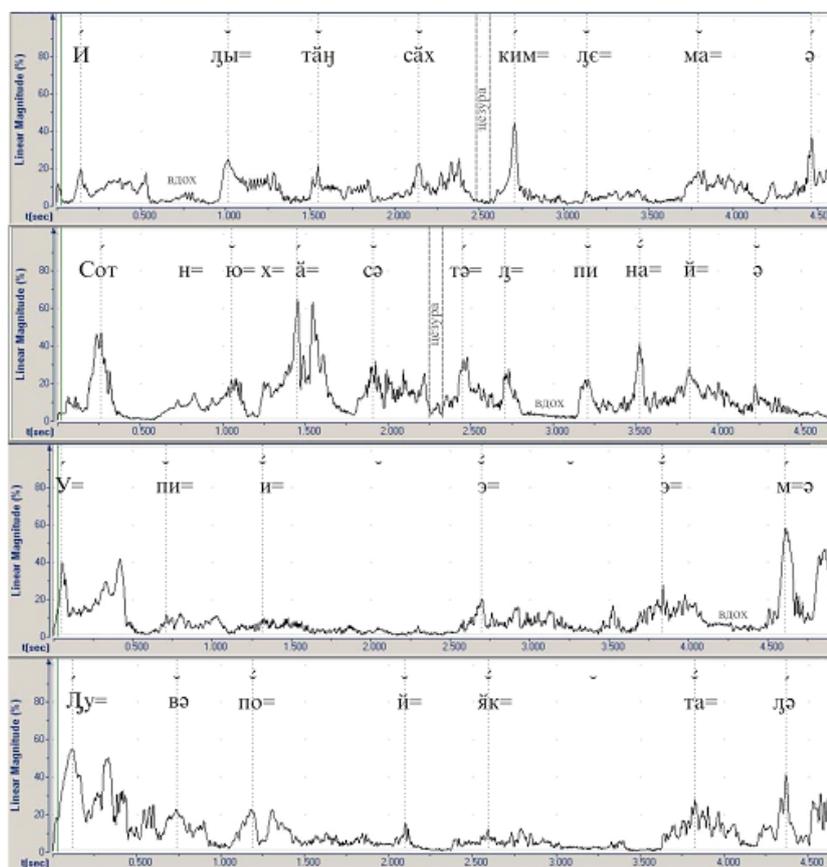
Сот нюxfct ttkпи найт – это устойчивый эпитет Казымской богини. Сობоль – один из ее священных обликов (смгн хур). «В д. Юильск на р. Казым при сборе информации о «соболе» пожилые мастерицы всегда соотносили его с Касум ими: «Сит вурты нюхас хурак най, питы нюхас хурак най» (букв.: ‘это красный соболь образ богини, черный соболь образ богини’)» [Молданова, 1999, с. 104].

¹ Песни духов миш – другой жанр медвежьих песен.

² Индексом А1 мы обозначили вариант напева А. Тем не менее, оба имеют одинаковый ритм.

Беря за единицу одну формулу, мы можем увидеть общее в строении типичного места и распределении интонации при исполнении. Для анализа мы используем традиционную метрическую запись, разработанную для обозначения размеров, где знак \checkmark означает слабую долю, а $\acute{}$ сильную.

Размер анализируемой песни, проиллюстрированный приведенным выше отрывком, можно было бы считать четырехстопным хореем с цезурой после второй стопы: $\checkmark\checkmark\checkmark\checkmark // \checkmark\checkmark\checkmark\checkmark$, если бы не особенность, связанная с употреблением ударения в хантыйском языке. Она заключается в том, что «в многосложных словах одновременно с главным ударением, находящемся на первом слоге, выступает в одном из последующих слогов второй отзвук ударения» [Животиков, 1942, с. 33]. Такое сочетание главных и второстепенных ударений в стихе привело нас к заключению о четырехсложности хантыйского стиха. Приведенные ниже графики, построенные при помощи программы Speech Analyzer 3.0.1, доказывают наличие второстепенных ударений, а также позволяют проследить распределение интонации внутри одного стиха (формулы)¹:



Нас интересовало распределение акцентов в стихе. Мы исходили из того, что фонетическими компонентами (физическими параметрами) ударения служат: 1) интенсивность (как результат увеличения дыхательного усилия); 2) длитель-

¹ Вертикальные пунктирные линии маркируют сильную долю. Как видно на графиках, ритм при исполнении песни не выдерживается строго и временные отрезки зачастую неровные.

Именной стих состоит из двух частей, разделенных цезурой. И роль, и информация, содержащаяся в каждой части различны. Так, ядро типического места, тот образ, которому посвящено высказывание, находится, как правило, в части В. Эта часть наименее подвержена варьированию. Ритмически же она зависима от первой и симметрична ей по своему строению. Первая часть А содержит эпитет, характеристику описываемого объекта, она стоит в синтаксической позиции определения. Эта часть чаще всего подвергается варьированию, именно в этой части употребляется основной троп хантыйской поэзии – параллелизм. Ритмически она содержит самое сильное ударение, задает тон всей строфе. Часть С – финальная, она также вариативна. Как уже говорилось, в этой позиции стоит преимущественно глагол. И ее содержание сильно зависит от сюжета. Так, в формуле «Сывfс хўвийt^A нfрмац атt^B хуктыkfтqm^C – Беркутиную долгую протяжную ночь истрачивает» темой высказывания, если следовать терминологии тема-рематического членения предложения, является ‘протяжная ночь’ (нfрмац ат), это данное в сообщении. То, что ночь длинная и беркутиная, – это рема, т. е. новое, сообщаемое о теме. Эпитет ‘беркутиная’ выводит образ на сакральный уровень. Различным божествам соответствуют свои образы птиц. Беркутиная ночь и параллелизм к ней «Курfк хуви нfрмац ат – Орлиная длинная протяжная ночь» – это устойчивый эпитет медвежьих игрищ, основное действие которых разворачивается ночью. Финальная часть ‘тратить’ – хукты обозначает процессуальность, в этой позиции может употребляться и вариант – глагол кариизkмак ‘разворачивает’.

Как уже отмечалось, хантыйский стих имеет двойственную природу, относясь к силлабо-тоническому типу. Количество слогов в одном стихе должно равняться восьми. Но это не всегда так. Если слогов меньше, чем долей, исполнители медвежьих песен традиционно прибегают к следующим методам:

1. К глаголу добавляются суффиксы. Грамматика медвежьих песен гораздо более грамматически перегружена и избыточна по сравнению с языком повседневной речи. Подобная грамматика свойственна также эпосу «Калевала». Например, «Ма омс=ы=(йт)=кат=qм=(t)», где =кат= древний лично-притяжательный суффикс, использующийся в сакральных текстах, а также в современных стихах и прозе для создания возвышенного стиля [Молданова, 2010, с. 80].

2. Вставные слова, такие как зм ‘славный’, вfн ‘великий’, окfн ‘начало’, ар ‘много’ вставляются в именной стих, ищи ‘тоже’, па ‘еще’ и т.п. – в глагольный. Семантика этих слов такова, что они могут употребляться практически в любом контексте и характеризовать любое явление. К тому же их односложность делает их легкими в употреблении. Самостоятельного ударения в стихе эти слова не имеют. Их функция – удлинение строфы до необходимого количества слогов. Каждая строфа в песне должна иметь определенное количество слогов. Это принцип силлабической поэзии.

3. Вставные гласные. Практически ко всем словам в конце добавляется гласный -t. Эти гласные не несут грамматической семантики и при переводе не учитываются. Тем не менее, этот гласный создает внутреннюю рифму в стихе, а также имеет важное значения для напевности строфы¹.

Если слогов в стихе больше восьми, то возникают вариации в ритмической структуре. Так, появляются 16-е доли. Они встречаются чаще всего в анализируемой песне в части А, на первой доле (самый частотный случай), реже в части В (в той же позиции), в обеих частях А и В, и всего один раз был замечен нами

¹ Более подробно приемы удлинения стиха рассмотрены в книге Т.А. Молдановой [Молданова, 2010, с. 77–111].

в части С. Каждый раз это имеет разный эффект. Рассмотрим каждый случай отдельно:

1. 16-е в части А. Ритмический рисунок части А: . Акцент падает на первую долю. Это создает еще большее напряжение, особенно если сочетается с напевом А1. Часто встречается либо в эмоционально захватывающие моменты, либо в середине песни, когда исполнитель приходит в возбужденное состояние, что заставляет его использовать более эмоциональные приемы.

2. 16-е в части В. Такова строфа «Хор куңхийт^А kzсы кўрумт^В па ек омфтqмт^С – Под цокот оленьих копыт рысью дальше и еду». Слово kzсы пропеваётся шестнадцатыми. Это структура типа (A+B¹⁶)+C=  // .

3. 16-е в обеих частях А и В. «Ай-Щунь-Юхант^А, Ай-Щунь-Юхант^В тывт нёрфткат^С – Ай-Щунь-Юган, Ай-Щунь-Юган там течет». Структура типа (A¹⁶+B¹⁶)+C=  //  // ¹. Этот ритмический рисунок встречается при одинаковых повторах в первой (А) и второй (В) части. В анализируемой песне таким повторам подвергаются названия территорий. Это создает интонацию перечисления, протяженности. Повторы разных названий вызывает ощущение размеренного движения, действительного путешествия по называемым местам.

4. 16-е в части С. «Па верумт^А хор сохкаңт^В акфң xtнзкт^С – Следом оленями притянутая утренняя заря». Структура типа (A+B)+C¹⁶=  //  // . Этот случай был встречен нами один раз. Возможно, это окказиональное употребление формулы. С другой стороны, это может быть объяснено тем, что формула удлиняется в самом начале. Часть «па верумт» букв.: ‘еще будущая’ может в некоторых вариантах опускаться. Вероятно, из-за нее часть «акфң xtнзкт», ‘утренняя заря’, которая является темой и должна занимать центральную часть В, сдвинулась на одну позицию. Эта формула входит в следующий контекст:

Сывфс хўвийт нфрмаң атт хуктыкфтqмт,	Беркута долую протяжную ночь [ворт] истрачивает,	A(16)+B+C
Па верумт хор сохкаңт акфң xtнзкт,	Следом оленями притянутой утренней зарей	A+B+C(16)
Векум войи пфнтфкат кўв кокъмакт.	На зверя убивающий путь он встает.	A(16)+B+C
Кўв тфйиизкмакт...	С ним была...	C

В этом контексте фраза не воспринимается как необычная (обратим внимание на 16-е в разных позициях в предыдущей и последующей строках). Напротив, она развивает образ, дополняя его. Этому способствует и интонация перечисления. С другой стороны последняя строфа «Кўв тфйиизкмакт» исполняется как финальная по отношению к цитируемому отрывку, хотя по смыслу она относится к следующему блоку. Возможно, это говорит о том, что интонация в исполнении медвежьих песен зачастую доминирует над смыслом, который следует за прехотливыми ритмическими изменениями.

¹ Паузой в части С мы обозначили тянущуюся гласную.

Таким образом, хантыйский стих можно охарактеризовать как силлаботонический, поскольку для него релевантно как количество слогов в строфе (силлабический тип поэзии), так и ударение в слове (тонический).

Хантыйский стих имеет восьмидольную структуру и, если учитывать различия в слабом и сильном ударе, укладывается в четырехдольный размер, что вполне отвечает его характеру, поскольку народный стих тяготеет к подобным ритмическим структурам. Стопа в рассматриваемой песне имеет вид: $\sim\sim\sim$.

Ритмические рисунки соотносятся с содержанием песни. Усложненные ритмические приемы встречаются в эмоционально насыщенных эпизодах.

Литература

- Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 2004.
Животиков П.К. Очерк грамматики хантыйского языка. Ханты-Мансийск, 1942.
Жирмунский В.М. Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1925.
Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. [Электронный ресурс].
Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-1691.htm>.
Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
Лукина Н.Н. Предисловие // Мифы, предания, сказки хантов и манси. М., 1988.
Молданова Т.А. Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. Томск, 1999.
Молданова Т.А. Архетипы в мире сновидений хантов. Томск, 2001.
Молданова Т.А. Пельмский Торум – устроитель медвежьих игрищ. Ханты-Мансийск, 2010.
Томашевский Б.В. Русское стихосложение: Метрика. Пг., 1923.
Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929.
Шмидт Е. Соотношение музыки, стихосложения и стиля в народной поэзии северных хантов // CIFU 6. Studia Hungarica. Syktyvkar, 1985.
Шмидт Е. Основы метрики в северохантыйском песенном творчестве (внутристрочный уровень) // История и культура хантов. Томск, 1995. С. 121–152.
Austerlitz R. Ob-ugric Metrics. Helsinki, 1958.
Steinitz W. Ostjakische Volksdichtung und Erzaelungen. Stogkholm, 1941.