

АДМИНИСТРАЦИЯ ЯМАЛО-НЕНЕЦКОГО  
АВТОНОМНОГО ОКРУГА  
ОКРУЖНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ  
ЭТНОГРАФИИ И ЭТНОЛИНГВИСТИКИ ЯМАЛА

# ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА ХАНТОВ

Издательство Томского университета

Томск - 1995

История и культура хантов/Под редакцией Н.В. Лукиной.  
Томск: Изд-во Том. ун-та, 1995. 162 с. 1000 экз. 0505000000.

Издание посвящено одному из народов Крайнего Севера. В него вошли материалы обобщающего характера по разным проблемам истории и национальной культуры хантов. Авторы поднимают остродискуссионные проблемы происхождения и социальной организации, обобщают собственный или чужой опыт изучения религии и изобразительного искусства; кроме того, здесь впервые подробно рассмотрен вопрос хантыйского стихосложения.

Для этнографов, археологов, религиоведов, искусствоведов, поэтов, краеведов и всех интересующихся историей, искусством и бытом народов Севера.

Рецензент - А.М. Сагалаев

ISBN 5-7511-0736-5

и 0505000000  
177(012)-95

© В.И. Молодин, Н.В. Лукина, В.М. Кулемзин,  
Е.П. Мартынова, Е. Шмидт, Н.Н. Федорова, 1995

Ева Шмигт:

## Глава пятая

# Основы метрики в северохантыйском песенном творчестве (внутристрочный уровень)

В народном творчестве любого этноса метрика полностью, а поэтическое изложение текста частично основываются на закономерной организации акустических элементов. Классические собиратели обско-угорского фольклора XIX - начала XX вв., как, например, А. Регули, Й. Папай, А. Алквист, Х. Паасонен, К.Ф. Карьялайнен, ввиду отсутствия звукозаписывающей техники не могли фиксировать акустическую сторону фольклора. Тем самым была потеряна в половине эффекта. При диктовке или специально замедленном пении тексты подвергаются негативным изменениям: исполнители сокращают количество повторов, упускают образные определения и дополнительные элементы, вставляемые ради сохранения метрического количества слогов. Последние выбрасывались и самими собирателями как неважные с точки зрения сюжета и мешающие восприятию содержания. О своих полевых наблюдениях, касающихся метрики, ученые высказывались бегло<sup>1</sup>, а о поэтических формах более подробно первым высказался Б.Мункачи<sup>2</sup>. В настоящей работе не рассматриваются теории, не основанные на акустических наблюдениях; например, венгерские попытки реконструкции древнеугорского стихосложения и др.

Самые ранние звуковые записи обско-угорского фольклора - это фонограммные цилиндры К.Ф. Карьялайнена (1898-1900 гг.) и А. Каннисто (1901-1906 гг.). Музыковедческая обработка этих материалов есть в трудах А.О. Вяйсенена<sup>3</sup> вместе с небольшим разделом о взаимосвязи текста и мелодии<sup>4</sup>. Однако краткость самих фонограмм и публикации нот без слов в дальнейшем не позволяли специалистам более подробно проанализировать эти ранние примеры обско-угорского песенного творчества. Опираясь на достаточный звуковой материал, первую основательную метрику и отчасти поэтику дал В. Штейниц по своим северохантыйским собраниям<sup>5</sup>. Подробный анализ его текстов не столько по метрике, сколько по син-

тактическим закономерностям стихосложения был выполнен американским ученым Р.Аустерлицем<sup>6</sup>. Он же провел первые специальные исследования о соотношении текста и мелодии в мансийских песнях на основе магнитофонных записей Б.Кальмана 1957 г.<sup>7</sup> В последнее время мы занимаемся раскрытием эталонов метрики на основе обширного магнитофонного материала экспедиций 1980-1982, 1990-1992 гг. по казымскому и шеркальскому диалектам хантыйского языка.

Звуковые записи обских угров, годные для анализа, были доступны по северным группам<sup>8</sup>. Народное творчество живущих в тесных культурных связях хантов и манси не имеет больших различий в рамках крупных территориальных групп (например, северные ханты и северные манси). На современном материале можно получить представление о том, как могли звучать канонические песни, основной текст которых (т.е. без метрических элементов) сохранился благодаря прежним собирателям<sup>9</sup>.

Невероятно богатое обско-угорское песенное творчество по формальной конструкции основывается на чрезвычайно взаимосвязанной системе, и можно предположить, что именно это является одной из главных причин его жизнеспособности и продуктивности. Соблюдение этих форм требует столько же духовной энергии, как, например, поэзия Гомера. Система многоярусна, и для каждого яруса существует свой закон с его вариативными возможностями и исключениями. При звучании песни все законы действуют одновременно; при этом (особенно в длинных песнях) конкретный результат некоторых творческих процессов достигается лишь в момент произнесения.

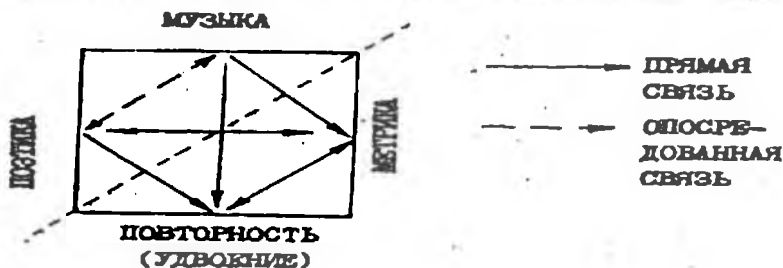
Поскольку основой любой закономерности является повторение, процесс соотнесения повторяемых структур разных ярусов приводит к изменению психического состояния и у исполнителя, и у слушателей. Нечто похожее на легкий экстаз может наступать после пения 30-40 строк даже бытовых песен - их субъективная эмоциональная нагрузка способствует этому не меньше, чем высокая сакральность обрядовых жанров. Внешние признаки такого состояния: исполнитель ритмически покачивается вперед-назад или вбок, двигая согнутыми в локтях руками; взгляд уходит в никуда, изменяется тембр голоса, в наиболее эмоционально нагруженных местах появляются слезы. При более сильном экстазе певец потест и дрожит. Он как бы переходит в другие миры и другие состояния сознания - более древние, светлые и мощные по сравнению с повседневным бытом.

Это энергии мира богов и духов-предков, откуда берет свое начало сакральное песнетворение. Поэтому в песенной форме исполнения народ выделяет два особых признака. Первый характеризуется повышенной достоверностью. Измененное психическое состо-

яние не только блокирует механизмы манипуляций информацией и чувствами, но и открывает путь к познанию "действительностей", недоступных в обычном состоянии. Творцам бытовых песен нередко кажется, что какая-то непреодолимая сила заставляет их выразить свои ощущения в красочной поэтической форме. В случае же с сакральными песнями - индивидуальными или коллективными - бытует мнение, что их дословно диктуют какие-то сверхъестественные существа. Второй признак: песня обладает большей силой, вроде волшебной, по сравнению с прозой. Исходящая из высших духовных энергетических слоев песня может претворить свою "действительность" и на уровне реального быта. Поэтому, например, у кратких непесенных магических жанров, как заговор, лорча, проклятие, клятва, часто параллельно существует песенный вариант.

Встает вопрос, какими формальными средствами они добиваются этой уникальной интенсивности песенного творчества, которую в цивилизованных обществах очень трудно достичь (и тем более при минимальном наборе признаков в каждом из средств). У обских угров бытует одноголосие и исполнение соло, архаические мелодии строятся лишь на нескольких нотах, сопровождающий инструмент - нехитрого строя, в тексте практически отсутствуют эффектные включения. Однако современному европейскому слушателю несвойственно такое глубокое переживание, какое можно наблюдать у хантов даже при исполнении обычных песен, не говоря уже о сакральных. Профессиональный композитор со своими сложными приемами, многоинструментным оркестром с его громким звучанием оказывается здесь бессильным. Одна из причин такого большого эффекта - конечно, психологическая: людям из близких к природе обществ более доступны самые глубокие слои психики. Им меньше мешает рациональное и контролируемое сознание, которое развилось в процессе цивилизации европейского типа, то есть непосредственность восприятия им дается легче.

Законы метрики и их взаимосвязь в обско-угорском стихосложении можно изобразить в четырехгранной системе. В ней вертикальные плоскости иерархического характера, в то время как горизонтальные приближаются к линейным.



Грани "музыка" и "поэтика", конечно, более широкого значения, чем подчиняющиеся им грани "метрика" и "повторение". Связь между музыкой и поэтикой подтверждается и тем фактом, что наиболее богатая поэтичность и стандартная стихотворная форма проявляются именно в песенных жанрах. Эти грани более высокого уровня со своими особенностями играют определяющую роль в интенсивности песен. В поэтике главный закон - это образность, в соответствии с чем перед важными именными понятиями обязательно должна стоять определительно-описательная структура. Вместе они составляют один стих, т.е. стихотворную строку. Эти традиционные эпитеты делают выражаемую ими внутреннюю "действительность" настолько наглядной, что она вырисовывается как картина. На грани "музыка" несколько элементов функционируют, сужая сознание и тем самым меняя психическое состояние. Эти ритмы и мелодия - монотонны сами по себе, кроме того, в приемах подключения текста к мелодии тоже имеются эффективные механизмы создания монотонности (см. ниже).

В настоящей работе подробно, хотя и не полностью, описывается наименее известная грань - метрика, то есть конструирование текста в соответствии с нормами на уровне слога и синтаксиса. До сих пор на основе опубликованных текстов читатель мог получить наибольшее впечатление о поэтике обско-угорского песенного творчества, ибо она весьма ощутима даже в переводе на другой язык. Ввиду этого будут затронуты только те стороны поэтики, которые непосредственно связаны с метрикой. Грань "повторность" (удвоение) ввиду господствующей роли двойных структур можно описать как самостоятельную систему законов. В случае полного описания обско-угорского песенного творчества законы удвоения можно было бы перенести в соответствующие грани поэтики и метрики, и на четвертой грани оказалась бы категория жанра.

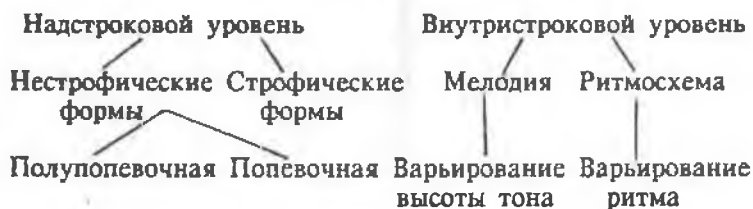
Уже при первом ознакомлении с обско-угорским песенным творчеством надо учитывать значимость парадоксальных структур законов. Почти в каждой области (или на каждом уровне) можно выявить, что главному закону соответствует побочный закон, диаметрально противоположный принципу главного закона. К ним обобщаются несколько аннулирующих законов. Полученные таким образом вариативные возможности способствуют тому, порой с удивительным остроумием, что песня получается полностью закономерной, не становясь в то же время слишком связанной.

## 1. Грань "музыка" и ее взаимосвязь с текстом

У локальных групп северных хантов имеется свой фонд мелодий, которые в разной степени связаны с жанрами. Стабильность текста

зависит отчасти от жанра, отчасти - от исполнителя. Очевидно, что исполнение эпоса или некоторых видов индивидуальных песен требует более творческого подхода, чем, например, исполнение сравнительно кратких коллективных жанров (драматические представления на медвежьем празднике, призывные, похвальные песни и т.д.). Дословное воспроизведение текста, слившегося с попевками (как в европейском фольклоре), даже в этих кратких жанрах редко является результатом памяти. Относительно воспроизведения слов у хантов удивительные способности. Например, песню в 50-60 строк искусные представители старшего поколения могут спеть без записки после одного-единственного прослушивания. Это вовсе не значит, что все повторяется дословно, ибо результат получается из-за полного владения законами метрики и тренировки. По крайней мере, половина всего песенного творчества держится в памяти в промежуточной форме - между стабильным и импровизированным текстом - и каждый раз заново налагается на мелодию. Если мы хотим понять этот редкий для европейских обществ способ песнопения, то должны как-то моделировать для себя сознание исполнителей, а точнее, соответствующие законы и их соотношения. Так как при сочинении и исполнении песни мелодия с ритмосхемой перзичны по сравнению с конкретным текстом, нам предстоит начать с музыкальной грани. Схема следующая:

### Музыкальная форма



## 1.1. Надстроковой уровень

### 1.1.1. Нестрофические формы

Они составляют преобладающее большинство хантыйского музыкального фонда. Возможна однострочная, а общераспространенной является двух-трехстрочная музыкальная структура. Они организуются в соответствии с основной схемой последовательности и законом вариации. Основная схема (например, последовательность попевок АББ) походит на строфу, но отличается от нее тем,

что элементы можно прибавить или убавить в определенной закономерности. Главное отличие от строфы, однако, в том, что эта основная схема полностью независима от текста и присоединяется к нему лишь в момент пения. Таким образом, структура попевок и структура стихов вольно переплетаются. В мелодиях имеется два типа в соответствии с тем, что служит основой музыкального мотива - полустигшие или стих в тексте.

**А. Полупопевочный тип.** Более обобщенно его можно назвать речитативным. Он очень архаичен, большей частью встречается в культовых эпических жанрах. Строится на монотонном ("прямолинейном" - одно-двухтоновом или "волнистом" - поднимающемся-опускающемся) мотиве. Один вариант этого мотива благодаря какому-либо заметному скачку тона, в зависимости от того, в начале или в конце мотива он находится, становится как бы маркером, означающим то ли конец какого-то отрезка, то ли начало следующего. "Немаркированные" мотивы присоединяются в определенно варьирующем количестве, создавая музыкальную структуру в пределах двух-шести стихов по тексту. В одном стихе мотивы встречаются попарно, то есть это полустигшие. Например, при начинающем мотиве А и немаркированных мотивах Б, В, Г можно создать такую структуру.

Попевка:	Б <sub>А</sub>		Б <sub>А</sub>		Б <sub>Г</sub>		А <sub>Б</sub>		А <sub>Б</sub>		А <sub>Б</sub>		Б <sub>Г</sub>		Б <sub>А</sub>		Б <sub>А</sub>		Б <sub>В</sub>
Стих:	1		2		3		4		5		6		7		8		9		10

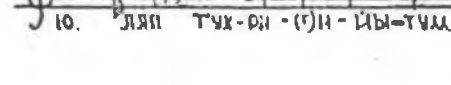
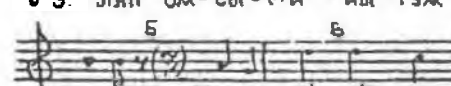
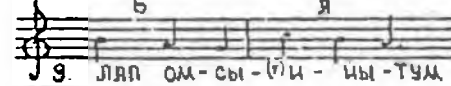
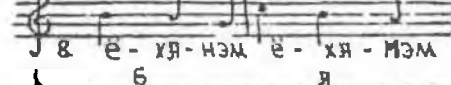
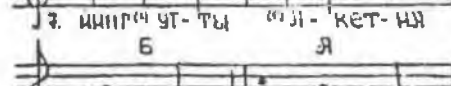
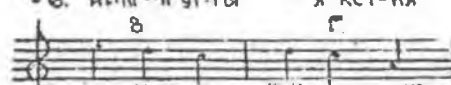
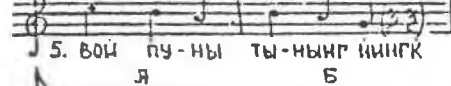
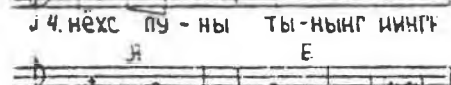
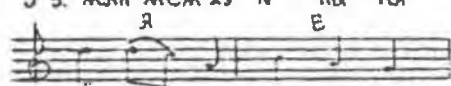
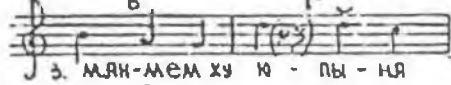
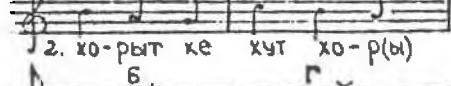
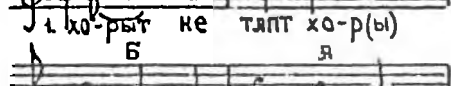
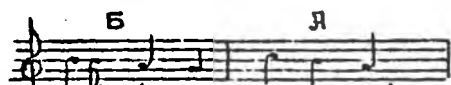
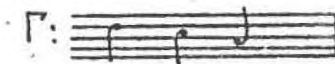
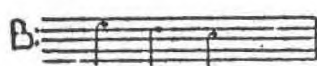
### Н о т н ы й п р и м е р I

Полупопевочный тип. Отрывок мужской эпической песни стиля героического эпоса. Исполнена: Смолин Григорий Прокопьевич, род. в селении Тунзигорт на Малой Сосьве, ок. 1908 г. Шеркальский диалект (По публикации: Lazar K. Egy motivikus szerkesztesu osztjak dallamtipursol.//Zenetudomany dolgozatok. Budapest, 1987. P. 222-224).

Если [прямую] линию, [то] семь линий [реки]  
 если [прямую] линию, [то] шесть линий [реки]  
 после [того], [как я] проехал, [вижу]:  
 дорогая вода [с богатством] соболиного меха  
 дорогая вода [с богатством] звериного меха,  
 живущими в воде дядьями [= бобрами]  
 живущими в воде дядьями  
 моя река, моя река  
 [полностью] перегорожена  
 [полностью] перекрыта.



# Мотив



Обязательность парного расположения показывает, что в тексте основной единицей является полный стих. Однако мотив Б можно повторить и далее непарно, оставляя, таким образом, полустилише в тексте. Вариативность количества таких мотивов и придает некую самостоятельность полустилишиям. Таким образом, текст становится более гибким, ибо можно произвольно игнорировать законы конструирования полного стиха. Однако этой свободой не злоупотребляют, пользуются ею два-три раза на 50 строк.

Этот тип пения может дать потрясающие эффекты. Например, "музыкальная строфа" (основная схема) может начинаться с середины какого-либо глагола и заканчиваться где-нибудь в середине именного определения уже следующего предложения. Искусные певцы широко пользуются такими возможностями, чтобы показать свое мастерство, и так бросаются полупопевками-полустилишиями, не соответствующими друг другу, что даже для того, чтобы просто следить за текстом, требуется не меньшая концентрированность, чем при медитации. Уникальные приемы такого пения весьма трудно передать в переводе (например, когда в полустилишии остается только половина глагола). Даже публикация хантыйского текста песни возможна только по звуковой записи, иначе собиратель едва ли с диктовки на ходу может правильно определить границы несоответствующих друг другу полупопевок и полустилиший. Так до сих пор этот тип пения в литературе не отражался.

**Б. Попевочный тип.** В настоящее время он наиболее характерен. Музыкальный мотив, т.е. попевка, соответствует стиху. Строй мелодии таков, что при разделении на отрезки она разрушается. Здесь тоже имеется попевка-маркер, означающая начало или конец, к которой в определенном количестве и очередности присоединяются немаркированные попевки. Эта очередность может диктовать либо простой повтор, либо более сложную структуру из нескольких разных попевок. Наиболее часто встречается структура с двумя-тремя попевками, хотя однопопевочные мелодии тоже существуют. Простые примеры близки к полупопевочному типу (например, когда основная структура состоит из немаркированных мотивов А, а маркированная попевка является близким вариантом этого).

Наиболее развитая форма выступает в виде схемы попевок АБВ (редко Г) со стабильной очередностью. Это можно было бы считать строфой, если бы в тексте тоже имелся строфический строй, но полупопевочный тип настолько же независим от строения текста, как и попевочный. Этот тип обязывает певца соблюдать правила строения целых стихов, которые, в свою очередь, приходят к употреблению метрических глагольных стихов и повторов полустилиший (см. ниже).

По идее, имеется возможность соотносить определенные отрезки текста с определенными отрезками музыки, например, начало или конец предложения - с маркером начала или конца музыкальной схемы или же начинающийся стих параллелизма - с начинающейся попевкой. При наличии таких возможностей у некоторых певцов, особенно в кратких произведениях, иногда наблюдается намеренное создание таких соответствий, отчего появляется нечто, похожее на строфический строй. Однако в слишком широком объеме такой порядок приводит к непереносимой монотонности. Более благоприятно, если эти две грани независимо друг от друга соблюдают свои варьирующие правила, в процессе чего все равно стихийно создается некоторое количество совпадений. Намеренное соотношение можно использовать в качестве приема для подчеркивания важных отрезков в тексте (например, начинать тематические единицы с начинающей попевки). Независимость музыкальной и текстовой граней объясняет ту специфику хантыйской песни, которую обобщенно можно передать понятием бесконечности, а конкретно - нескончаемости. Сами ханты вполне осознают это и намеренно усиливают эффект. В строении мелодии указанная особенность достигается тем, что в отличие от спускающейся языковой интонации конечный тон заключительной попевки поднимают вверх, как будто мелодия не кончается.

Но бесконечности достигают и на более высоком уровне. Автономность граней в большом количестве создает стихийно такие конструкции, в которых граница единицы одной из граней приходится в середину единицы другой грани, образуя таким образом структуру цели, в которой по крайней мере одна из единиц оказывается на незаконченном этапе.



Эпические тексты, которые в печатном виде кажутся слишком длинными и переполненными повторами, в настоящем исполнении воспринимаются соразмерными, и их окончание причиняет почти физическую боль. На этом эффекте строятся эпические произве-

дения и те виды песен, функция которых заключается в самозащите при длительном периоде монотонного хода времени (песни, которые поются в дороге, во время ожидания, при домашней работе).

### *1.1.2. Строфические формы*

Из вышесказанного очевидно, что они не особенно характерны для хантыйского фольклора. Однако автономная переменчивость музыкальной и текстовой граней при благоприятных условиях способствует образованию строф в пределах 4-12 строк. Внутренним условием может выступать, например, повторение краткого тематического отрезка, а внешним условием часто является чередование адресата таких отрезков (т.е. диалогическая форма). Таким образом формируются диалогические представления на медвежьем празднике в строфах, а также некоторые танцевальные песни медвежьего праздника. Организованность кратких индивидуальных песен иногда тоже достигает этого уровня. За последнее время чужие образцы, например частушки, способствовали распространению строфических форм. Музыкальная структура основательно определяет возможности конструирования текста. Распространяющиеся с юга и запада сложные мелодии усиливают позиции попевочного типа, вытесняя полупопевочный. Они также более благоприятны для создания стабильных музыкальных форм, как и строфичность. Под их влиянием текст начинает укорачиваться и тем самым терять свою образность, зато становится более устойчивым. В конечном итоге этот процесс снижает возможности индивидуального песнетворения, а также разрушает в сознании певцов механизмы воспроизведения крупной эпики.

### *1.2. Внутрострочный уровень*

Функционально он является переходным уровнем в сторону метрики текста. Два момента играют важную роль: 1 - структура музыкальных ударений, которая определяет метр текста (см. ниже); 2 - ритмическая переменчивость.

У большинства хантыйских песен ритмосхема четко определена. Исключение составляют некоторые импровизационные стили, в которых более важным можно считать расположение тонов, чем ритмосхему. Вариативность ритма тесно связана с метрикой текста. В попевках определены и те ноты, у которых ритм можно дробить и соединять. Эти места большей частью приходятся на ноты, начинающие или оканчивающие музыкальную единицу (например, такт) или близстоящие ноты. Они прибавляют или убавляют количество неударных слогов текста, не изменяя основного метра.

## 2. Грань метрики

### 2.1. Метр и конструирование текста

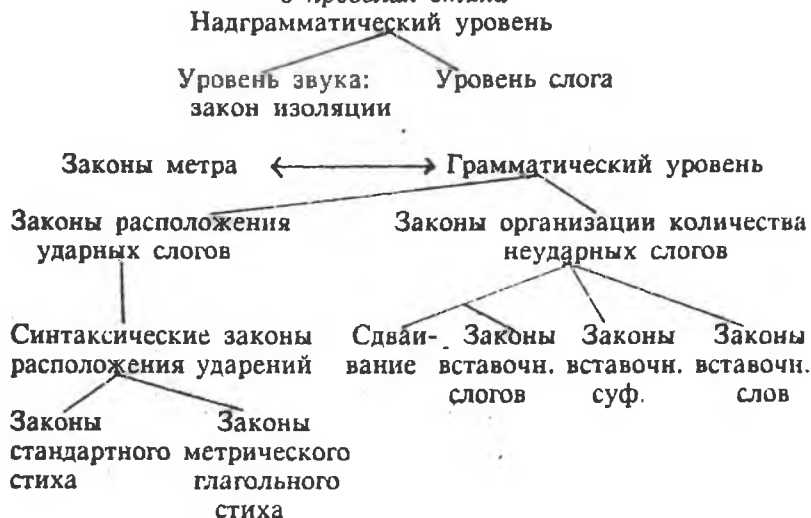
Ритмосхема попевки определяет метр, однако она является только вторичным реорганизующим принципом текста. Высшей единицей текста, в рамках которой происходит процесс дробления на попевки-стихи (стихотворные строки), является предложение. Главная особенность хантыйского и мансийского стихосложения - отнесение трех моментов в пределах стиха.

Грань метрики:



Стихосложение такого типа можно назвать синтаксическим. Для того чтобы понять его функционирование, нужно предварительно ознакомиться с метрикой. Под ней понимается система тех законов, которые организуют текст на уровне слога.

*Схема метрического конструирования текста  
в пределах стиха*



## 2.2. У р о в е н ь з в у к а : и з о л я ц и я

В хантыйском языке дифтонгов нет и сочетание двух гласных в слове не допускается. Во избежание этого действуют разные языковые правила, одно из которых - изоляция гласных посредством вставки какого-либо согласного между ними. Это согласные особого статуса, а именно полусогласные-полугласные. В языке в таком качестве используется *й*. Во избежание сочетаний гласных в стихотворном тексте, где кроме случаев, обусловленных грамматическими правилами, гласные приходится рядом и из-за вставочных гласных или удваивания гласной фонемы, допускаются и другие полусогласные. Во всех северных диалектах предпочитается щелевой *г*: независимо от того, является ли он в данном диалекте фонемой или нет (в шеркальском и низямском диалектах он является фонемой, а в остальных - нет). При произнесении *г* может оглушаться и звучать как *х*, реже становится смычным и звучит как *к*. Второй наиболее употребительный звук - *й*, а третий - губо-губной *в*.

Особенностью стихосложения можно считать, что в нем абсолютизирован закон избегания сочетания гласных. Он распространяется не только на случаи внутри словоформы и прибавленных к ним вставочных гласных, а затрагивает и случайные сочетания гласных на стыке двух слов. Если словоформа заканчивается на гласный и следующее слово начинается с гласного, то между ними должен прозвучать изолирующий полусогласный. Этот закон настолько абсолютен, что действует даже на стыке стихов. Полусогласный, разделяющий два слова, а также два стиха, произносится перед вторым гласным. Для обозначения его на письме следует писать букву поднятой в скобках.

Па́штар и́ми (г) / а́нги(г) и́ем(ò)  
 (г) (г) (г)  
 а́нгкем(ò) э́нмум(ò) / и́н я́м(а) му́в (ò)  
 "из дер. Паштар женщина, / моя матушка,  
 моя мать (где) росла /, (та) хорошая земля"

Закон изоляции дает пропорциональное распределение гласных и согласных в целом тексте. Спетая таким образом песня как будто продвигается ровно, без резких перерывов. Отказ от этого закона является средством для подчеркивания важных мест в тексте, выделенных как будто резкостью пения. В новом, нетрадиционном исполнителском стиле изоляция между словами или строками не соблюдается. Это создает чужое, грубое звучание по сравнению с традиционным исполнением.

## 2.3. У р о в е н ь с л о г а

### 2.3.1. Тип хантыйского стихосложения

Основной принцип обско-угорского стихосложения уже давно служил объектом научных дискуссий, когда В. Штейниц в 1941 г. опубликовал свою теорию, основанную на анализе звукового материала. В ней он отвергал мнение своих предшественников, которые в основном выделяли ударные в качестве организующего начала. Он выявил метрическую единицу из 1-4 слогов как главный составной элемент стихосложения и называл их по-немецки *Versfuss*, т.е. стопа. По его мнению, эти "стопы" равноценны и стихи строятся из 4 или 6 таких единиц (4-стопные, 6-стопные стихи). Анализируя тексты Штейница по приведенным им же примерам метрики, Р. Аустерлиц считал членение им на стопы порой произвольным, ибо возможно иное членение без нарушения приведенных правил. Сам Штейниц лишь бегло намекал на то, что начальный слог стоп - ударный и что при членении он учел и распределение музыкальных ударений. Автором этих строк при анализе большого количества собственных записей, аналогичных текстам Штейница, установлено, что Штейниц отмечал ударные начальные слоги стоп на тех местах, куда приходятся музыкальные ударения.

Это подводит к такому выводу, что организующим началом в метрике является ударение, то есть у хантов - особый тип ударного стихосложения. Сущность песнетворения заключается в том, что музыкальные ударения в попевке надо соотносить с лексическими ударениями (то есть стабильным ударением отдельного слова) в тексте. Далее выяснилось, что выявленные по расположению ударений единицы неравноценны. В четырехчленных стихах законы первой и третьей единиц, а в шестичленных законы первой, третьей и пятой единиц действуют на 100% - они являются местами главного ударения. В случае же четных единиц отклонения от правил лексического ударения в 30-40% случаев вполне допустимы - это места побочного ударения.

Таким образом, становится очевидным, что хантыйское стихосложение не только ударное, но в нем действуют особые законы внутреннего членения стиха, основывающиеся на различии главного и побочного ударения, т.е. стих внутри себя дробится по главным ударениям. Это примерно тот тип метрики, которая встречается также в венгерском народном стихосложении и соответственно называется "расчленяющим". Самую малую единицу из 1-4 слогов, которую Штейниц называл стопой, обозначает в дальнейшем более подходящим термином - ударной группой. Сочетание двух-трех ударных групп, начинающееся с главного ударения, можно назвать

блоком. В большинстве случаев оно совпадает с полустипишем (т.е. половиной строки).

Метр, или размер текста, на первом этапе образуется таким образом, что структура музыкальных ударений в ритмосхеме попевки переоценивается в структуру главных и побочных метрических ударений текста. В пении ведь звучит только один поток звуков, которые одновременно подчиняются правилам и музыки, и стихосложения текста. Ударные места как бы даны заранее в музыкальной ритмосхеме, но как они в тексте будут функционировать - в качестве главного или побочного ударения - определяется этим процессом. Некоторое расхождение в оценке музыкальных и метрических главных и побочных ударений допускается; например, главный музыкальный акцент может восприниматься как побочное ударение в метрике текста или наоборот. Количество неударных слогов, стоящих после ударных, определяется таким же процессом соотношения количества нот в попевке с метром текста. Здесь расхождения чаще всего встречаются за счет мелизмов, где на один гласный поется несколько нот.

### Нотный пример 2

д. Шеркалы (По : Steinitz W. Ostjakologische Arbeiten. 1976. Bd. 11. S. 298).

Я-ТЫ-НГЯ КЕ | ЭТ-ТЯ-Е'Н  
СОР-НЕН ВЯН-ШИ | ЭТ-МАНГ НЕТ

Утром | растущей  
Золотой муравой | обросший мыс.

(Количество слогов, а также количество ударений расходится по сравнению с ритмическим строем попевки).

Прежде чем описать стихосложение, необходимо кратко изложить характер ударения в хантыйском языке. В угорских языках главное лексическое ударение слова привязано к первому слогу, таким образом оно не различает значений, а маркирует границу лек-



сических единиц, т.е. слов. Побочные ударения располагаются на последующих нечетных слогах, и каждый второй из них сильнее предыдущего. Такая схема очень похожа на принцип музыкальных акцентов. В разных диалектах в разной мере имеются подправила перенесения ударения на четные слоги, обычно с условием, что четный слог является как бы "сильным" (открытым, с полным гласным). Тем самым он может как бы привлечь на себя ударение предыдущего нечетного слога, если тот является "слабым" (закрытым, с редуцированным гласным внутри). Что касается не лексического, а синтаксического ударения, т.е. как и какое из возможных ударений звучит в актуальном предложении, то оно связано с дроблением полустиший ввиду "синтаксического типа" стихосложения.

### 2.3.2. Характеристика составных единиц хантыйской метрики

Законы стихосложения чаще всего образуются абсолютизацией какого-либо языкового закона. Как уже отмечено в свое время Штейнцем, распределению ударений хантыйского языка наиболее соответствует метрическая схема из 8 слогов с 4 ударениями (так же, как и в венгерском).

#### ОСНОВНАЯ МЕТРИЧЕСКАЯ СХЕМА ХАНТЫЙСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

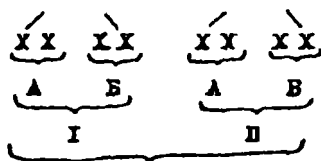
УДАРЕНИЯ ( / = ГЛАВНОЕ, \ = ПОБОЧНОЕ)

СЛОГИ ( X )

УДАРНЫЕ ГРУППЫ (А, Б)

БЛОКИ-ПОЛУСТИШИЯ (I, II)

СТИХ



Наибольшей самостоятельной единицей, конечно, является стих, построению которого способствуют как внутриметрические законы, так и более внешние синтаксические правила. Наименьшая единица - ударная группа. Несмотря на подчиненность полустиший, она на удивление самостоятельна. Это доказывается тем, что законы включения вставок на уровне слога действуют именно в ее пределах. Поэтому Штейниц и считал их основной единицей.

После стиха наиболее важной оперативной единицей выступает полустишие. Отражение его значимости мы уже видели в описании музыкальной грани: оно может выделиться даже как основная еди-

ница, например, в полупопевочном типе. Что касается его синтаксического строя, то определительные формулы размером со стих также обычно делимы в середине и возможна перестановка получаемых половин. Этот прием называется вариацией полустиший.

Метрическое полустишие является той единицей, в пределах которой упорядочивание количества слогов обязательно должно быть завершено - за исключением метрических глагольных стихов.

Метросхемы можно обозначать распределением количества слогов по ударным группам; например, основная схема выглядит так: 22 22. Конкретное расположение любой из ее составных частей легко определяется указанием сперва полустишия (римскими цифрами), затем ударной группы (буквами) и позицией слога (арабскими цифрами). Так, например, на единицы разного порядка в стихе можно сослаться следующим образом.

"Беловодная изобильная Обь"

Нови йингкуп | лантанг Ас

1.а 1.б. 2

### 2.3.3. Типология метров

В северохантыйском песенном фольклоре на самом деле все метры можно вывести из основной схемы 22 22. Большинство метров строится на этой четырехударной схеме, меняется только количество неударных слогов. Наиболее узкий метр: 21 21, наиболее широкий: 33 33. Этот последний, если учесть законы вариации, может достигнуть даже предельного 16-сложника (43 43). В соответствии с ритмосхемами попевок, возможны десятки видов с разным распределением ударений, служащих стабильными метросхемами для текстосложения в рамках одной песни.

Типологию метров можно обрисовать по количеству в них ударных мест и их расположению в полустишии. Приводим здесь лишь перечень типов распределения ударений, не останавливаясь подробно на конкретных метрах, которые включают в себя и количество неударных слогов.

I тип. Два главных, два побочных ударения: это описанный выше основной тип (например, 22 22), из которого могут образоваться разные метры соответственно количеству неударных слогов (например, 32 22, 32 21, 21 21 и т.д.).

II тип. Два главных ударения: размер 3 3. Это получается из самого узкого 4-ударного размера 21 21, ибо его одинокие побочные ударения обычно приходятся на неблагоприятные по языковым нор-

мам слоги. При быстром пении побочные ударения теряют свой вес и в итоге остаются всего два главных ударения.

III тип. Два главных, четыре побочных ударения: например, 221 221. Он образуется таким образом, что к основной схеме 22 22 при сохранении места второго главного ударения (т.е. начала второго полустихия) к концам полустихий прибавляется еще одна ударная группа с побочным ударением. Такое построение не очень влияет на организацию текста и активизирует лишь законы вставочных элементов.

IV тип. Три главных, три побочных ударения: например, 22 22 22 и его варианты. Здесь к концу стандартного метра 22 22 прибавляется еще одно полустихие. Этот метод приводит к серьезной реорганизации текста ввиду того, что именные описательные формулы рассчитаны на один стих и внутри них приходится прибегать к разным повторам элементов, а глагольные же стихи строятся по особым правилам. Этот метод чаще всего встречается в медвежьих песнях.

Основной метр или же метры внутри одной песни, если у разных попевок разная структура, остаются постоянными в пределах одного произведения. То есть каждая песня исполняется в определенном метре. Расхождения встречаются в виде исключения. Изменения основного метра внутри одной песни порой наблюдаются в больших эпических произведениях. У эпических певцов бывает любимая мелодия с размером, настолько запечатлевшаяся в их сознании, что любой текст они могут изложить на ходу в соответствии с его правилами. Если мелодия или метросхема какой-то песни почему-либо непривычна для них, то они после нескольких десятков стихов незаметно переходят на свою любимую мелодию и метр. Зафиксированы также случайные перестройки метра в индивидуальных песнях, если исполнитель не уверен в первоначальной их форме.

#### 2.4. У р о в е н ь г р а м м а т и к и : с и н т а к с и ч е с к о е с т и х о о б р а з о в а н и е

Особенностью и даже уникальностью обско-угорского стихосложения является то, что в соответствии с синтаксическим критерием действуют два противоположных типа распределения ударений. Основная текстовая единица, в рамках которой функционирует данный закон, - это предложение. Однако описать его проявления целесообразно на уровне стиха, так как результат проявляется в его рамках.

### 2.4.1. Именной стих

Главной причиной продуктивности хантыйского песнетворения можно считать наличие описательных именных формул, рассчитанных на объем стиха. Из этих полуготовых кирпичиков любой певец может построить любое образное предложение. Этот процесс происходит примерно так. У человека имеется содержание, которое он хочет сообщить. Для каждого из предложений он находит художественную форму, например сравнения, метафоры; часть из них также хранится в виде полуготовых структур в народной памяти. С частью основных именных компонентов предложения сразу же ассоциируется соответствующая определительная формула, вместе с которой само имя существительное составляет целый стих. В таких стихах-формулах место главных ударений четко определено: первое главное ударение приходится на первый слог стиха, обычно на прилагательное определительной либо притяжательной конструкции. Второе главное ударение приходится на первый слог слова, начинающего второй синтаксический разрез в стихе. Распределение главных ударений сохраняется и при прозаическом исполнении.

"Из двух деревьев (в длину)

Кат юхи

|

соединенный дом"

олтум

хот

Если традиционное определение короче, чем стих, тогда имеются разные приемы удлинения структуры, чтобы достичь предела стиха (см. ниже). Закон второго главного ударения на первый слог слова никогда не нарушается в именных стихах.

### 2.4.2. Метрический глагольный стих

Если все главные именные части предложения изложены в рамках стиха, то в таком языке, как хантыйский, где глагол стоит после именных составных, остается место целого стиха для одного глагола. Глагольные формы, в свою очередь, бывают не длиннее 2-4 слогов. Если размер, например, восьмисложник 22 22 и в нем глагол занимает только три слога, тогда место пяти слогов остается пустым (например, лонгсум "я зашла"). Тут требуется особый закон, определяющий расположение глагола по ударным местам. Остающаяся часть стиха уже легко заполнить разными вставными элементами. В таких глагольных стихах будет действовать закон противоположного характера по сравнению с именными стихами, как будто парадоксальный противозакон. Начальный ударный слог ставится

под первым побочным ударением, т.е. это будет вторая ударная группа.

$\acute{X}X \quad \grave{X}X$  |  $\acute{X}X \quad \grave{X}X$   
 лонг-

В таком случае очевидно, что второе главное ударение не только не приходится на первый слог, но даже не попадает на слово. Значит, глагольную форму надо продлить, чтобы ударение могло бы расположиться внутри нее. Для этого как раз удобны словообразовательные суффиксы продолжительности, многократности, моментальности. Для такой операции в говорах приняты разные суффиксы. Далее обычно следует не суффикс времени, как в обиходной речи, а форма причастия с лично-притяжательным суффиксом. Наш глагол в верхнеказымском говоре звучит так:

$\acute{X}X \quad \grave{X}X$  |  $\acute{X}X \quad \grave{X}X$   
 лонг-тый-лу-мем "я заходила"

Распределение ударений в разговорном языке в этой словоформе было бы *лонгтыйлу-мем*, т.е. первый слог с главным ударением, а третий - с побочным. В метрическом же тексте ударения располагаются на тех же слогах, но в противоположном порядке: на первый слог приходится побочное метрическое ударение, а главное ударение на третьем слоге разрезает глагол посередине как будто на два полустишия. После этого остается лишь заполнить первую и последнюю ударную группу стиха. Перед глаголом обычно ставят существительное либо личное местоимение в функции подлежащего или же обстоятельства места и способа действия. Оставшийся неударный слог можно заполнить каким-либо указывающим элементом.

$\acute{X}X \quad \grave{X}X$  |  $\acute{X}X \quad \grave{X}X$   
 ма си лонг-тый-лу-мем  
 "я вот заходила"

В последнюю ударную группу уже трудно ставить настоящую часть предложения, ибо оно кончается глаголом. Сюда помещаются слова или суффиксы, придающие субъективную оценку предложению, или же слово, которое служит обращением певца к слушателям.

$\acute{X}X \quad \grave{X}X$  |  $\acute{X}X \quad \grave{X}X$   
 ма си лонг-тый-лу-мем и-си.  
 "я вот заходила то же"

Слово "тоже" в конце несет нечто вроде утверждения певца в реальности излагаемого.

Такой стих Штейниц и вслед за ним Аустерлиц называли "глагольным стихом" и при анализе отделяли любой стих, содержащий в себе глагол, от стихов именного характера. Однако при анализе скоро выясняется, что связь вышеуказанной метросхемы с глаголом не так проста.

Во многих стихах глагол не всегда удлиняется суффиксами и располагается по метрическим правилам именных стихов как любое другое слово. При этом он может стоять в конце стиха в последней ударной группе или же начинаться с главного ударения второго полустушия, заполняя целое полустушие. Далее, глагольный корень, несущий распределение ударений по правилам глагольного стиха, не обязательно является сказуемым.

Причастия тоже могут занимать позиции этой метросхемы, но они служат в качестве определения к именам существительным. Таким образом, оппозиция именного и глагольного стиха не всегда имеет место. Описанную выше особую метросхему лучше назвать метрическим глагольным стихом, ибо ударения глагольного корня распределяются в ней не по языковым, а по метрическим правилам. По сравнению с этим стихи противоположного распределения ударений можно назвать просто стандартными, независимо от того, встречаются ли в них имена или глагол.

Метрический глагольный стих очень трудно передать в переводе, потому что в других языках не выработаны грамматические средства для растяжения такого стиха на 8-12 слогов.

## 2.5. Средства метрической организации слогов

Метры, выведенные из ритмосхемы попевок, содержат то меньше, то больше мест для слогов, чем текстовая единица - стих, на которую они должны быть спеты. В таких случаях активизируются законы организации слогов, которые способствуют достижению их желаемого количества при сохранении правильного места ударений.

Хотя заполняющие элементы, используемые ради метра, принадлежат разным уровням языка, а соответственно и в самих законах есть иерархия, результат их действий отражается в конечном итоге на грани поэтики, точнее, стиля. Эти законы целесообразно свести вместе и описать в рамках метрики.

### 2.5.1. Уровень фонемы: сдваивание

Если в метре больше мест для слогов, чем в строке текста, для заполнения одного места удобен способ сдваивания одной гласной фонемы. Поскольку две гласные не могут стоять рядом, между ними появляется изолирующий г, но традиция довольно строго определяет возможность использования сдваивания, поэтому оно применяется не очень часто.

Сдваивание обычно располагается на ударных местах. Ударение может быть и главным, и побочным. Типы сдваивания выделяются по признаку ударения - на первый или второй гласный. Сдваивание характерно скорее для второго полустишия, чем для первого.

В шеркальском и казымском диалектах предпочитается размещение ударения на второй гласный. Это особенно касается суффиксов продолжительности и многократности, а также уменьшительного суффикса, которые содержат сочетание *-ий-*. Этот слог способен привлекать на себя лексическое ударение по языковым нормам. Таким образом, сдваивание регулярно происходит в метрических глагольных стихах, предполагающих этот глагольный суффикс со следующим распределением ударений:

ма си ехты | й(г) иял\мем

"я вот приходила"

Реже встречается расположение под вторым побочным ударением:

Ай Петос\я | эви(г)и\ем

маленькая Федосья доченька моя

Употребление типа расположения с ударением на первом гласном менее определено, сдваивать можно любой гласный, при некотором предпочтении гласного *а*.

и\ехенг лапат | я(г)ам мара

"на мясной неделе доброе время"

Больше всего данных о сдваивании такого типа известно с верхнего Казыма и из более северных диалектов.

### 2.5.2. Вставочные гласные

Дело в том, что если надо заполнять место слога в метре, то это возможно лишь посредством слогаобразующего элемента: гласной фонемы. Такой гласный может располагаться в любой части слова, кроме начала. Преобладающее большинство вставочных гласных (около 97%) используется, чтобы заполнить оказавшийся лишним по сравнению с текстом последний неударный слог ударной группы перед начинающим ударением следующей ударной группы. Можно сказать, что именно эта позиция является характерным местом для организации слогов способом вставочного гласного.

Однако и здесь действует парадоксальный противозакон: вставочный гласный может стоять в позиции побочного ударения ударных групп I.б и II.б. Данным законом пользуются весьма редко (около 3%) для избегания монотонности главного закона. В таких случаях обычно ставится наиболее полный гласный, который и в языке мог бы привлечь на себя побочное ударение. В шеркальском диалекте обязательно, а в казымском предпочтительно требуется гласный а для заполнения пустого ударного места. В расширенном шестиударнике типа 221 221 в последнем слоге полустипшия с побочным ударением обычно стоят такие же вставочные гласные, как в неударных слогах. Если распеть приведенные выше стихи на размер, например, 33 33, то они могут звучать следующим образом:

$\acute{X} X X \quad \backslash X X X$ 	$\acute{X} X X \quad \backslash X X X$
ка-ты-ен ю-хи-(йб)	ол-ту-м(б) ям хо-т(б)
$\acute{X} X X \quad \backslash X X X$ 	$\acute{X} X X \quad \backslash X X X$ (г)
ма си-лэ лонг-тый(б)	лу-ме-м(б) и-си (йб)

"В из двух деревьев в длину соединенный добротный дом  
я вот заходила тоже".

Здесь видно, что слова, раздробленные на четыре ударные группы, изначально рассчитанные на основной размер 22 22, удлиняются гласным о, чтобы заполнить пустые места в ударной группе до начала следующей ударной группы, т.е. вставочный гласный, как правило, заполняет место последнего неударного слога, чтобы начинающее ударение следующей ударной группы приходилось бы на нужное место.

Если посмотреть пример, то можно увидеть, что в первом именном стихе вставочные гласные располагаются на конце слова, в сле-



дующем же глагольном стихе вставочный гласный ударной группы 1.б стоит внутри глагола. Если же показать пример размещения вставочного гласного в позицию слога с побочным ударением, то наш первый стих - очень редко - может прозвучать:

$\overset{\prime}{X} X X \quad \overset{\grave{a}}{X} X X \quad X X X \quad \overset{\backslash}{X} X X$

ка-ты-ен ю-хи-(йб) ин ол-ту-м(а) хот т(б)

В северных диалектах предпочитают вставлять на ударное место гласные, соответствующие полному у (низямский, шеркальский у, казымский о, березовский и шурышкарский у или о) Кроме этого, в шеркальском диалекте встречается редуцированный э (э), в казымском наряду с полным о - редуцированный у. Заполнение полного а тоже возможно, но для него лучше сохранить более весомые места, например под побочным ударением. Если вставочный гласный приходится на место после гласного в слове, то их разделяет изолирующий г, й, реже - в.

Частота вставочных гласных находится в прямом соотношении с количеством слогов в метре. В широких метрах частенько слово оканчивается на такой гласный. При небрежном изложении текста, когда певец не заботится о заполнении места слогов внутри ударных групп, "пустые" места слогов в метре собираются в конце стиха. По эталонам хантыйской метрики, сочтание двух вставочных слогов возможно, но нежелательно. Более двух вставочных слогов встречается лишь в порядке исключения. Такие случаи чаще всего наблюдаются в импровизациях.

В качестве противозакона здесь можно выделить особый тип стиха, в котором содержательная часть меньше, чем заполняющие метрические элементы. Они состоят из незначительных слов, например междометий, уменьшительных суффиксов и т.д., а все другие места заполняются вставками. Эти "чистые" эталоны метросхемы помогают певцу настроиться на метр и, следовательно, располагаются во вводной части песни. Ими можно также отделить друг от друга смысловые единицы или подчеркнуть важные моменты внутри предложения. В случае сбоя с текста или с метра их можно спеть в любом месте для сохранения непрерывного исполнения.

Вставочные гласные и присоединенные к ним изолирующие звуки не относятся к грамматическому уровню и при расшифровке текста их следует выделить скобками. Они могут повлиять на звучание словоформы на уровне вариантов (так, в шеркальском диалекте редуцированный э перед г, й произносится как и, даже если они являются лишь изолирующими). Временами могут действовать и некоторые морфологические правила, например, восстановление по-

стоянных сочетаний согласных при соединении вставочного гласного с корнем.

Так, слово *лось* "снег", где после суффикса, начинающегося с гласного, восстанавливается полная форма корня *лосьь-*, может произноситься в случае вставки *о* как *лосьь(о)* или *лось(о)*. Наиболее явным доказательством действия вставочных гласных на неграмматическом уровне является, например, отсутствие этого процесса в корнях, где из последнего слога выпадает редуцированный гласный при присоединении суффикса, начинающегося с гласного (поется *халум(о)* "три", а не *халм(о)*).

Нужно отметить некоторые интересные переходные явления в случае вставочных гласных. Порой кажется, что вставленные в конец слова *а* или редуцированный *о* исторически обоснованы: они восстанавливают древний полный корень. Например, у певца с нижнего Казыма Петра Ивановича Юхлымова в широких метрах часто встречается вставка (*айо*), вопреки закону избегания сочетаний вставочных слогов. В ней несомненно вставочным гласным является *о*, а статус *а* иной, поскольку перед ним могут выпасть из корня редуцированные гласные; поэтому поется *халм(айо)* "три".

Вставочные гласные, вернее их распределение, придают песне особое акустическое качество, и их конкретный выбор создаст интересные эффекты. Некий отпечаток мастерства в обращении с ними отражается в расшифрованном тексте, если вставочные гласные четко выделены, но для выражения их в переводе на другой язык нет средств.

### 2.5.3. Уровень морфемы

Вставочные суффиксы. Было бы очень упрощенным способом заполнять все свободные места слогов в стихе звуками без значения. Это привело бы лишь к "разбавленному" варианту текста. Конец слова - это естественное место для суффиксов, и в суффиксальном языке (каким является хантыйский) они могут следовать друг за другом. Грамматика песенного языка в этой области значительно отличается от норм обыденного языка.

Суффиксы в любом случае имеют собственное значение, которое отражается в грани поэтики, точнее, стилистики. Кто не знает эти значения и законы употребления суффиксов песенного языка, тот может серьезно затрудниться в понимании текста, как это часто можно наблюдать у современного молодого поколения хантов, оторванного от традиции.

В песенном языке возможности пользоваться суффиксами намного шире, чем в обыденной речи, однако при этом их позиции четко

определяются традицией. Не затрагивая стилистику, укажем лишь на основные типы расхождений между грамматикой песенного и разговорного языка.

В песне некоторые виды суффиксов можно упускать, хотя их функция в языке весьма важна. Например, падежные суффиксы имен существительных, стоящих в конце стиха, можно вообще не ставить. Есть суффиксальные грамматические формы, которые полагается заменять другими, тоже употребляемыми в языке, но менее широко. Так, песенный язык предпочитает глагол-сказуемое в форме причастия с лично-притяжательным суффиксом вместо обычной формы: суффикс времени + суффикс лица. Причастные формы употребляются и в разговорном языке. Придавая некий именной характер глаголу, они выражают констатацию состояния или процесса. Это можно считать особым констатирующим залогом. В песенном изложении он распространяется почти на все глаголы-сказуемые. Есть суффиксы, которые в песне можно заменять архаичным суффиксом, который ныне не активен. Таким является суффикс - *ал*, образующий прилагательное из существительного, соответствующий обиходному - *ни* или - *анг*, например, *кари нангк-кар севал ворт* "(цвета) користой листовичной коры косатый богатырь", где севал 'косатый' стоит вместо *севанг* или *севни*. Архаические суффиксы и их сочетания часто появляются в таких позициях, где вообще не требуется суффикс. Так как их первоначальное значение уже утрачено, множество таких словоформ фиксируется в памяти как особые песенные словоформы.

Суффиксы активные или устаревшие могут применяться в таких случаях, когда по синтаксическим правилам они не требовались бы, но их присоединение к корню не противоречит законам для частей речи. Например, излюбленный уменьшительный суффикс -*ие* можно ставить не только к именам существительным, но и к прилагательным (например, *аиие* 'малюсенький'), не являющимся определением перед существительным. В песенном же языке он может присоединяться к прилагательным в любой функции. Наконец, есть такие способы обращения с суффиксами, которые вообще игнорируют самые основные законы по частям речи, создавая тем самым языковые абсурды. В песне лично-притяжательные суффиксы, а также уменьшительный суффикс -*ие* свободно употребляются с числительными в определительной функции. Лично-притяжательные суффиксы ставятся, кроме этого, к любому прилагательному или причастию, выполняющему функцию определения.

Из множества таких особых морфологических средств, очевидно, не все имеют метрическую функцию. Например, упущение суффикса или замена его другим не прибавляют количества слогов. Так же обстоит дело с некоторыми архаичными суффиксами, которые

настолько срослись со словом, что их функция даже не воспринимается. Метрическими суффиксами можно считать лишь те, которые действительно заполняют определенные пустые места в стихе. Такие места встречаются в закономерном распределении, и правила употребления суффиксов зависят от этих позиций. В именных стихах с определительной конструкцией весоме слова приходятся на конец стиха: здесь располагается имя существительное. В конце таких стихов законы заполнения пустых мест суффиксами строго учитывают языковые правила. Чем больше мы удаляемся от последнего существительного в сторону начала стиха, тем менее весомы будут слова по сравнению с содержанием предложения и соответственно сами законы суффиксации все менее соблюдают грамматические правила. Со вставочными суффиксами дело обстоит иначе, чем у вставочных гласных-слов: первые собираются в начале стиха, а вторые - в конце. В именных стихах последние 1-2 слога стиха часто остаются свободными ввиду того, что определяемое существительное слишком коротко. На эти места можно ставить словообразовательный суффикс субъективной оценки (например, уменьшительно-ласкательный), а реже лично-притяжательный суффикс в определительной функции, примерно как артикли в других языках. Другие суффиксы мешали бы пониманию текста. Так последнюю ударную группу нашего стиха *катыен юхи (йõ) олтум(а) ям хот(õ)* 'В из двух деревьев (в длину) соединенный добротный дом' можно построить и иначе: *катыен юхи(йõ) олтум(õ) хотим*, где *хот* 'дом', *-ие* - уменьшительно-ласкательный суффикс, *-ем* - лично-притяжательный суффикс 1 лица ед. числа, то есть 'домик мой'. Примерно такие же законы относятся и к существительному, стоящему в конце первого полустишия, в функции обладателя. К прилагательному, стоящему в первой ударной группе второго полустишия непосредственно перед именем существительным, можно добавлять еще архаичные суффиксы, образующие прилагательное из существительного, или уменьшительный суффикс, иногда вместе с лично-притяжательным. Например, *янгал(õ) хотла(гõ) төсла(йõ) ики(йõ)* 'слово свое знающий умелый старик', где к прилагательному *тос* 'умелый' присоединен еще древний суффикс *-ла*; или: *хантыя(йõ) манты(йõ) аием(у)пошхем(õ)* 'хантыйской (жизнью) идущий маленький детеныш мой', где к слову *ай* 'маленький' ставится уменьшительный суффикс *-ие*, а затем лично-притяжательный суффикс 1 л. ед. ч. *-ем* - ; или: совместное употребление этих средств: *нымланг(у) кури(йу) ямлаем(õ) сõхум(у)* 'лыжистой ноги добрый шаг', где к слову *ям* 'добрый' присоединяются оба типа суффикса подряд. Примерно так же поступают с прилагательным первой ударной группы первого полустишия. Именно здесь в начале стиха встречается наибольшее разнообразие частей речи в определительной функции

и приемы прибавления к ним словообразовательных и лично-притяжательных суффиксов почти не зависят от части речи. Поэтому здесь встречается большинство языковых абсурдов, как, например, числительное, личное местоимение, указательное местоимение, порой существительное в падежной форме с присоединенными суффиксами: субъективной оценки (уменьшительно-ласкательный, уменьшительно-презрительный), образования прилагательных и вдобавок - с лично-притяжательными. Первое слово приведенного нами стиха и построено таким способом: к числительному *кат* 'два' прибавлен уменьшительный суффикс *-ие*, а потом лично-притяжательный суффикс 2 л. ед.ч. *-ен*. Особые сочетания суффиксов употребляются для причастий, чтобы удлинить их на две ударные группы, т.е. на целое полуступище. Здесь к суффиксу причастия *-ты*, а также к архаичному суффиксу *-ла* присоединяется формант прилагательных *-анг*, затем лично-притяжательный суффикс 2 л.ед.ч. Полученное длинное окончание *-танген*, *-ланген* приходится на вторую ударную группу.

Если в именных стихах можно лишь перечислять способы удлинения частей речи в определенных позициях и конструкциях, то в случае метрических глагольных стихов нетрудно дать четкие метрические схемы расположения глагольных суффиксов. В разных говорах установлено несколько схем, по которым желательно строить глагольные формы. Например:

Шеркальский:    XX    XX |    XX    XX  
                   (корень)-и- | (г)а-(прич.+лично-притяж. суф.)  
                   XX    XX    |    XX    XX  
                   (корень)-и- | (г)и-ит- (прич.+личн.-прит. суф.)

Казымский:    XX    XX |    XX    XX  
                   (корень)-и- | (г)и-ял- (прич.+личн.прит.суф.)  
                   XX    XX |    XX    XX  
                   (корень)-ий | лий- (прич.+личн.-прит. суф.)

Шурышкарский: XX    XX |    XX    XX  
                   (корень)-и | -лы- (прич.+лично-прит.суф.)

Оставшиеся в конце стиха два слога, если их заполняют суффиксом, занимают только именными суффиксами субъективной оценки: уменьшительным *-ие* или увеличительным *-шиги* (шеркальский), *-шиви* (казымский). Другими суффиксами не пользуются, но и эти именные суффиксы, поставленные после оконченной глагольной формы, создают весьма интересный эффект. Иногда по этим

же схемам строятся и причастия определительной функции. В такой же форме возможно их размещение с начала полустушия. Таким образом, они занимают целое полустушие и ударное место в середине слова приходится на побочное ударение.

Тос̄ най̄ ан̄гкем̄ | ёнты̄(г)ий̄лум̄ ...

"Умелой̄ най̄ матерью̄ моей̄ | сшитый̄ ...

Часть песенных суффиксов сохраняется и при диктовке, так что они были известны языковедам с прошлого века. Особенно это касается архаизмов, которые могут сохранять информаторы, чтобы передать древний стиль. Чаще всего опускаются при диктовке сугубо метрические суффиксы, например, уменьшительные и лично-притяжательные, употребляемые лишь ради размера. В переводе на другие языки архаизмы как-то можно выразить, а эффект метрических суффиксов не передать.

#### 2.5.4. Уровень слова: вставочное слово

В случае вышеописанных элементов для певца известно, на какой слог слова в стихе должно приходиться ударение. По этой схеме он линейно может заполнять свободные места вставочными гласными в любой ударной группе, а если надо заполнить такое место, для которого существуют законы высшего уровня, то он может пользоваться вставочными суффиксами. Однако певец держит в голове не только схему целого сюжета, но и предварительную форму последующих предложений. В рамках ближайшего предложения в первую очередь важно дробление его составных частей на стихи. При этом для певцов перед произнесением уже должен вырисовываться приблизительный синтаксический строй стиха, т.е. его основные слова и их взаимосвязи. На этом этапе уже становится ясным, что некоторые места слогов трудно будет заполнять на уровне слога и морфологии, ибо в стихе слишком мало слов или они расположены не на тех местах, куда можно линейно вставить элементы. В таких случаях при выборе вставочных элементов надо подниматься на уровень выше, т.е. на уровень слова, и оттуда как будто сверху заполнять те места, которые определяются традицией как предпочтительные для приема вставочных слов. Качественное расхождение уровней заполнения выражается и в том, что если вставочные гласные и суффиксы большей частью занимают неударные места, то вставочные слова можно поместить и на ударные части разреза.

Для именных стихов характерно запольнение слов в качестве определения перед важными словами. Здесь законом наиболее низкого

уровня, действующим почти механически, является то, что на главное ударное место начала полустишия перед любым именовым понятием можно ставить односложное определение *ин* 'теперь'. Им пользуются как бы в качестве определенного артикля. Следующее типическое место - это первая ударная группа полустишия II.a, куда можно прибавить определение, относящееся к основному имени существительному в стихе, если во втором полустишии оно оказывается одиночным и слишком коротким. Перед ним можно заполнять целую ударную группу, начиная с полустишия, но возможно и расположение более короткого определения, после которого побочное ударение приходится на первый слог имени существительного. В связи с тем, что существительные в конце стиха частенько бывают одиночными в рамках полустишия, наибольшее количество вставочных слов встречается перед ними. Таким образом создаются двойные определительные конструкции, в которых определение перед основным именем существительным несет меньше семантической нагрузки, чем стоящая в первом полустишии часть. Такая позиция весьма удобна для выражения субъективной оценки. Слово *ям* 'хороший, добрый' с множеством оттенков таких значений, как 'добротный, красивый, любимый' и т.д., можно расположить в этой позиции почти машинально, независимо даже от синтаксической структуры и мысли. Процесс нейтрализации значения из-за частого употребления достигает такого предела, что для подобного слова не требуется даже имя существительное в качестве определяемого. Пример дословного соотношения:

ма́ партэм́ ки моя кончина если	я́м юпи́ин хороший после
------------------------------------	-----------------------------

В таких послеложных конструкциях слово *ям* может выступать попарно в обоих полустишиях, что указывает на переход его семантики в качество пустого метрического элемента. Вышеприведенный стих иногда поется так

ин́ я́м партэм́ теперь хорошая моя кончина	я́м юпи́ин хороший после
---	-----------------------------

или:

ин́ я́м партэм́ теперь хорошая моя кончина	ин́ юпи́ин теперь после
---	----------------------------

Это означает "после моей кончины", где слово *ям* ставится перед послесловом (лингвистический абсурд!) и, кроме того, отсутствует

содержание. Большой частью в вышеназванной позиции находятся такие прилагательные позитивной оценки, как, например, дорогой, милый, маленький, великий, важный. Настолько же применимы прилагательные, отражающие какое-то другое, субъективно важное качество существительного, например, обладания какой-то важной частью, название материала изготовления и т.д. Временами так же можно поступать с существительными первого полустишия.

В метрических глагольных стихах первая ударная группа является почти обязательным местом для заполнения слов, так как сам глагол начинается со второго ударения и до него все важные члены предложения уже выразились в именных стихах. Если осталось какое-то обстоятельство места и образа действия или глагольный префикс, то они в этой позиции считаются не вставочными элементами, ибо их семантика достаточно обоснована. В остальных же случаях на первое место стиха обычно ставится подлежащее в виде личного местоимения или существительного. Учитывая, что окончание глагола, казывает на лицо действующего, а само подлежащее (если 3-е лицо) могло стоять в начальных стихах предложения, то получается тавтология. После такого "метрического" подлежащего на оставшееся место можно ставить какое-либо указательное местоимение, усиливающее значение сказуемого. В других случаях подлежащее можно удлинить метрическими суффиксами до конца ударной группы. Типичный метрический стих выглядит следующим образом (например, в казымском диалекте), если пользоваться тавтологическим, объяснительным подлежащим:

$\begin{array}{c} \text{ма} \quad \text{хѳ} \quad \text{ѳты-} \\ \text{"я, мужчина, приехал} \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} \text{лүмем} \quad \text{иси} \\ \text{тоже"} \end{array}$

или:

$\begin{array}{c} \text{ѳви} \quad \text{ма} \quad \text{ѳты-} \\ \text{"девушка, я} \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} \text{лүмем-ие} \\ \text{приехала-(уменьш. суф.)"} \end{array}$

С местоименным подлежащим и усилительной вставкой:

$\begin{array}{c} \text{ма} \quad \text{си} \quad \text{ѳты-} \\ \text{"я уже приехала} \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} \text{лүмем} \quad \text{иси} \\ \text{тоже"} \end{array}$

Сравнительно реже встречаются случаи вставки послелогов. Их типичное место - это последняя ударная группа стиха, если она осталась свободной. Поскольку здесь стих уже завершен, то слово, если оно связано с предыдущими, может выражать только вторичную оценку, например, слово *лелы* 'вроде бы', придающее неоп-



ределенность. В большинстве случаев слова, поставленные сзади, не относятся к предложению, а являются обращениями к слушателям; например, "ребята", "слушайте", "вот так" и др. Их обычное место - последняя ударная группа метрического глагольного стиха. В первом же полустиии особый оттенок приобрело слово *ки* 'если', вставленное после первого слова в стихе. Кроме метрической функции оно воспринимается как нечто, выражающее относительность. Пример:

мувал	ки		хув	ям	мув
(его) земля	если		далекая	хорошая	земля
относительно					

В таких же конструкциях с подобным значением встречается и *кинсья* - слово сравнения.

Вставочные слова обычно сохраняются при диктовке. В переводе их можно передать, но их субъективный оттенок значения надо каждый раз приводить в соответствие с конкретным контекстом.

Итак здесь были рассмотрены закономерности, обуславливающие правильный метрический строй внутри стиха (стихотворной строки). В процессе творения и исполнения они начинают действовать только после того, как певцу становится приблизительно ясным дробление всего предложения на стихи-строки.

Стихотворность уже в рамках предложения, состоящего из нескольких стихов, может быть описана в синтаксической типологии стихов и приемов их строения. Это следующая задача.

### Примечания

<sup>1</sup> О ранних попытках определения обско-угорской метрики см.: S t e i n i t z W. Ostjakologische Arbeiten. Budapest, 1976. Bd. II. S. 1-2.

<sup>2</sup> M u n k á c s i B. Vogul népköltési gyűtemény. Budapest, 1892-1902. I. P. XXV-LVI.

<sup>3</sup> V ä i s ä n e n A.O. Wogulische und ostjakische Melodien. Phonographisch aufgenommen von A. Kannisto und K.F. Karjalainen. Helsinki, 1937. 378 p.

<sup>4</sup> V ä i s ä n e n A.O. Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien. Helsinki, 1939. S. 159-163.

<sup>5</sup> S t e i n i t z W. Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen. Stockholm, 1941. S. 1-61.

<sup>6</sup> A u s t e r l i t z R. Ob-ugric Metrics. Helsinki, 1958; Idem. Der ostjakische Versbau//Congressus Internationalis Fenno-ugristarum. 1960. Budapest, 1963. P. 226-267.

<sup>7</sup> A u s t e r l i t z R. Text and melody in Mansi songs//Current musicology, spring. New-York, 1966. P. 37-57; Idem. Das Ineinandergreifen von Text und Melodie im wogulischen Volklied//Congressus Secundus Internationalis Fenno-ugristarum. 1965. Helsinki, 1968. Pars II. P. 94-101.

<sup>8</sup> Например, полностью нотированные песенные тексты манси, которые анализировал и Р. Аустерлиц, опубликованы в книге: К á l m a n B. Wogulische Texte mit einem Glossar. Budapest, 1976.

<sup>9</sup> Т а р а г у п т а Л.А. "Ай-лух посл эви" - хантыйская народная песня//Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин, 1986. С. 295-296.

Следует отметить, что данная работа является единственной, где носитель культуры высказывается о процессе песнетворения и об истолковании народом разных поэтических элементов.