

Е. В. Гунпиус

РИТУАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ МЕДВЕЖЬЕГО ПРАЗДНИКА ОБСКИХ УГРОВ

Ритуал медвежьего праздника обских угров — хантов и манси, описанный в 80-е годы прошлого столетия В. Н. Шавровым и Н. Гондатти, а в наши дни еще более обстоятельно и разносторонне видным советским этнографом и археологом В. Н. Чернецовым¹, длился несколько дней и ночей. Это было обрядовое синкретическое действо, посвященное духу убитого медведя, представленного в ритуале его головой.

Участники ритуала исполняли роли его традиционных действующих лиц:

а) «людей определенных местностей» (они выступали в обычной одежде, без масок),

б) почитаемых или мифологических существ «духов» (исполнители их ролей выступали в символических масках и одеждах),

в) почитаемых лесных зверей, птиц и насекомых (исполнители этих ролей выступали частично в реалистических масках, частично без масок в обычной одежде).

Все эти действующие лица произносили монологи и диалоги, пели ритуальные и неритуальные песни, исполняли ритуальные мимические пляски «людей» и масок (зверей, птиц, насекомых и «духов», мифологических существ) в сопровождении ритуальных инструментальных наигрышей на пятиструнном щипковом инструменте обских угров, распространенном у манси под названием «сангультап», а у хантов — «нарас-юх» (обстоятельно описавший этот инструмент А. Вяйзянен называет его «лирой обских угров»)².

Для техники игры на сангультапе характерно постоянное приглушение пальцами левой руки всех незвучащих струн; щипок производится правой рукой.

Наигрыши на сангультапе, сопровождающие ритуальные пляски медвежьего праздника обских угров, были записаны впервые в 1905 году А. Каннисто. Их мелодии, частично опубликованные

¹ Tschernetzow V. N. Bärenfest bei den ob-Ugrien.— In: Acta Ethnographica Academiae Scaentiarum Hungaricae. T. 23 (2—4), S. 285—319 (1974).

² Väisänen A. O. Pie Leier der ob-ugrischen Volker.— In: Eurasia septentrion antiqua. VI. Helsinki, 1931.

им самим (1931), а в большей их части позднее А. Вязяненом (1937)³, систематизированы в обеих публикациях безотносительно к их ритуальной функции, лишь с небольшими аннотациями собирателя.

Мои наблюдения, касающиеся ритуальных плясок масок мансийского медвежьего праздника и сопровождающих их ритуальных наигрышей на сангультапе, основываются на фонографических записях и заметках, сделанных мною в 1936 году в Ленинграде от двух мансийцев среднего возраста, студентов Института народов Севера. Один из них — Михаил Гандыбин — искусно играл на сангультапе, другой — Иван Сайнахов — был столь же искусным исполнителем ритуальных плясок медвежьего праздника и известным у себя на родине сказочником. Оба сообщили мне сведения о функции каждой из исполненных ими плясок и сопровождающих их наигрышах в ритуале и о времени их исполнения по ходу ритуального действия.

Записанные мною мансийские инструментальные наигрыши на сангультапе по своему мелодическому стилю и в особенности по характеру музыкального ритма отчетливо подразделяются на две группы, соответствующие таким же двум типовым группам сопровождаемых ими ритуальных плясок, несходных по характеру плясовых движений и их ритму.

К первой относятся: наигрыши, сопровождающие одиночные и коллективные зоо- и орнитоморфные пляски, ко второй — наигрыши, сопровождающие одиночные и коллективные мужские и женские пляски людей определенной местности (иногда называемые по имени этих людей), пляски масок «духов» родовых и фратриальных предков и антропоморфические пляски «духов» почитаемых мифологических существ, имеющих общеплеменное значение.

В наигрышах, сопровождающих зоо- и орнитоморфные пляски (относящихся к первой группе), ритм музыки и совпадающий с ним ритм пляски с предельной точностью воспроизводят ритм движений и прыжков животных (медведя, волка, лисицы, зайца) и птиц (сороки, журавля, филина, косачей и широконосок⁴), а мелодика подчеркивает пластические оттенки их движений.

В хореографическом стиле этих плясок определенную роль играет не столько плясовое, сколько пантомимное начало.

Все зоо- и орнитоморфные пляски приурочены к последней священной ночи «медвежьего праздника» и чередуются в течение этой ночи с «плясками семи оводов и семи комаров», исполняемых без сангультапа, но в сопровождении ритмизованных выкриков. «Пляска семи оводов» сопровождается выкриками «пир-панн, пир-панн» (их смысл не ясен), причем пляшущие щиплют всех присутствующих; «Пляска семи комаров» сопровождается непрерывным жужжанием⁵.

³ Väisänen A. O. Wogulische und Ostjakische Melodien.— Helsinki, 1937, № 141—150, S. 227—236.

⁴ Вид утки.

⁵ Tschernetzow V. N. Op. cit.

В мелодическом отношении эти наигрыши, как и два других, сопровождающие «Пляску филина» и «Пляску орла» (крылатого стапика), примечательны тем, что при пентакордном строе сангультапа нижний звук в них не используется, и мелодия замкнута в пределах квартного звукоряда — от II до V ступени. «Пляска сороки» строго монодийна, в «Пляске медведя» изредка встречаются квартные созвучия.

Во время записи этих плясок М. Гандыбин играл на сангультапе, а Сайнахов плясал, причем оба объясняли, что пляска и наигрыш немислимы один без другого и могут быть исполнены только одновременно. В «Пляске сороки» Сайнахов, вытянув вперед голову и прижав руки к корпусу в положении, воспроизводящем сложенные крылья, изображал семенящий шаг сороки:

Sakval'ak (jiku) tan
Танец сороки



В «Пляске медведя» он, вытянув вперед обе руки с опущенными вниз кистями и слегка согнувшись, изображал медленную поступь медведя, идущего на задних лапах, то и дело останавливающегося. При этом исполнитель движениями головы показал, что медведь прислушивается:

Uj jikwe
Первый танец медведя





По поводу группы наигрышей, сопровождающих коллективные мужские и женские пляски, называемые по определенной местности или именами людей из определенной местности, Чернецов полагает, что «в основе их названий лежит... родовой принцип и первоначально каждый род имел свой, присущий лишь ему, танец. Так Polum taxum jiku — танец людей (реки) Пельма — является по существу танцем Polum togum taxum — танцем одного из крупнейших когда-то родов, включающего в себя значительное количество фратриальных родов и свыше десятка фамилий, расселенных ныне в бассейнах рек Пельма, Сев. Сосьвы, Оби и, по всей вероятности, Конды... Содержание этих танцев, — пишет далее Чернецов, — в настоящее время не осознается, можно предполагать, что в прошлом они частично имели магический характер...»⁶.

Этот вид коллективных мужских и женских плясок исполнялся, по сообщению В. А. Чернецова, в первую ночь «медвежьего праздника» и, таким образом, открывал цикл сопровождаемых игрой на сангультапе ритуальных плясок. Мною был записан только один образец наигрыша, сопровождающего подобного рода мужскую пляску «людей с реки Тапсуй».

Tapis hum tan
Наигрыш человека с реки
Тапсуй



⁶ Чернецов В. «Медвежий праздник» у обских угров. — В кн.: Труды II финно-угорского конгресса в Хельсинки в 1965 г. Хельсинки, 1968.

и т. д.

Мелодия этой пляски, выдержанная в ритме непрерывной пульсации триолей, состоит из раскачивания на кварте II—V ступеней с резкими акцентами на V ступени, которое чередуется с раскачиванием на квинте I—V ступеней с акцентами на I ступени. Ритмический рисунок наигрыша мужской пляски имеет значительно более отвлеченный характер, чем ритм наигрышей в звериных плясках, гибко передающий оттенки ритма движений животных, и лишен момента имитации каких-либо конкретных жизненных явлений.

В течение той же первой ночи «медвежьего праздника», когда совершаются коллективные мужские и женские пляски, несколько позднее исполняются сопровождаемые наигрышами на сангультапе индивидуальные мужские и женские пляски, в которых изображаются предки отдельных родов, фратриальные предки и другие существа, имеющие общеплеменное значение.

Многу записано пять образцов наигрышей, сопровождающих такого рода пляски, из коих один — пляска предка пелымских манси Polum torum tan — обнаруживает известное сходство с коллективной мужской пляской (см. нотный пример 3):

Polym tach'm tan

A

B

Для обеих наигрышей характерно раскачивание на квинте I—V, но во втором случае не в триольном, а в дуольном ритме, при этом в остове наигрыша заметную роль играет III ступень лада. В целом наигрыш имеет подвижный, как бы «токатный» характер. Своеобразие его мелодического рисунка определяет контрастное чередование эпизодов скандирования III ступени лада и быстрого нисходящего движения шестнадцатыми от V и IV к I ступени.

Близкое родство с этим наигрышем обнаруживает и записанный мною наигрыш «Пляски предка Хон торем тан» (Hon torem tan):

Jlān oji ltane tan
Танец Хон Торыма

и т. д.

Наигрыши трех других индивидуальных плясок, относящихся к тому же виду, значительно отличаются от приведенных выше по мелодическому стилю и ритмике.

Один из них — сопровождающий «Пляску духа хозяйки лошади», по своему мелодическому рисунку родствен наигрышу «Медвежьей пляски», но отличается от него эпизодическим выходом за пределы кварты II—V ступеней к нижнему опорному звуку и ритмическим рисунком, в котором есть определенная обобщенность и композиционная симметрия:

Lun úurum ne tan
Танец духа хозяйки лошади

6

и т. д.

Последние два плясовые наигрыша этого цикла из записанных мною имеют мелодию напевного характера, как, например, «Пляска старика Пасыта»:

Pasyt ājka tan
Танец старика Пасыта (духа)

7

A

B

C

Многообразие интонационной палитры обоих видов наигрышей ограничено пятиступенным звукорядом традиционного строя сангультапа. В записанных мною наигрышах везде сохраняется мажорный пентахорд в пределах квинты. В наигрышах, обнародованных Вьязененом, встречается не только минорный, но и мажорный пентахорд.

Определенным выразительным средством всех наигрышей являются стабилизировавшиеся в них ритмические формулы, в звериных и птичьих плясках имитирующие ритм движений животных, во всех других символизирующие «программную идею»⁷, но не имеющие имитационного оттенка.

Собственно мелодические выразительные средства подчинены здесь ритмическим формулам и сводятся к двум приемам: а) противопоставлению преобладающего мелодического движения в верхней кварте и первой части напева сдвигам на тон вниз, образующим контрастирующее кварте квинтовое созвучие⁸, б) попеременному акцентированию то одной, то другой ступени в качестве опорной.

Созвучия в программных «звериных плясках» почти не встречаются, но в мелодичных «плясках духов» и программных пьесах эпического характера встречаются остинатные повторы двузвучий большой секунды и кварты, реже — терции.

Для групповых мужских и женских плясок характерна многократная повторность одной и той же мелодической темы; программным же пьесам эпического характера свойственны противопоставления скачкообразных широкоинтервальных (кварта, квинта) переборов то плавным мелодическим оборотам, то многократным повторам одного звука.

⁷ Понятие «произведения с программной идеей» по отношению к особой группе программно-инструментальных наигрышей сформулировано в работе И. В. Мацеевского «О программности в инструментальной народной музыке» (см.: Вопросы теории и эстетики музыки.— Л., 1969, вып. 5).

⁸ Последнее обнаруживает некоторое родство с венгерской и марийской песенной мелодикой.

Жанровая дифференциация также отчетливо прослеживается и по ряду других параметров.

Согласно объяснениям исполнителей, каждая из ритмических и мелодических формул является определенным семантическим знаком:

а) в звериных и птичьих плясках это подчеркивается пантомимными движениями танцующего,

б) программные эпические пьесы предельно детально комментируются словесными высказываниями,

в) в остальных пьесах исполнители не все могли объяснить (апеллируя к более сведущим старикам), но из отдельных их реплик видно, что многие из знаков переключаются с антропоморфическими и иными иероглифами наскальных изображений Приуралья.

Со своеобразной символикой, очевидно, связана и сама форма инструмента, напоминающая долбленную лодку-стружок, которая имеет в свою очередь очертания рыбы, а рыба — типичный образ мансийских производственно-магических песен, связанных с рыболовным промыслом.

Еще в 1930-х годах, когда я наблюдал исполняемые Гандыбиным и Сайнаховым ритуальные пляски мансийского медвежьего праздника, сопровождаемые такими же ритуальными наигрышами на сангультапе, они заинтересовали меня не только в связи с этнографическими наблюдениями В. Н. Чернецова и его предшественников (В. Н. Шаврова и Н. Гондатти), но и в связи с поразительным сходством моих наблюдений с относящимися к концу XVIII века наблюдениями Палласа, касающимися подобных же ритуальных плясок хантов (остяков) — соседей манси (вогулов), этнически им родственных (обе эти народности являются двумя ветвями обских угров). Наблюдения Палласа заинтересовали меня не столько сами по себе, сколько в связи с теми соображениями, которые были высказаны по поводу них в начале нашего столетия видным французским историком музыки Жюлем Комбарье в исследовании «Музыка и магия»⁹. Позы и движения миметических ритуальных плясок медвежьего праздника хантов (остяков), описанные Палласом, Комбарье сопоставляет в этом исследовании с позами и движениями людей и животных в наскальных изображениях эпохи неолита, открытых археологами в пещерах, где некогда обитали люди той эпохи. Вот что писал в связи с этим Комбарье: «У первобытных племен миметические танцы являются своего рода „рисунком в действии, живой и движущейся гравюрой или скульптурой“. Они призваны наделять танцующих магической властью над дичью, движениям которой те подражают...

Как и другие магические суеверия, эти виды танцев исполнялись и исполняются у большинства первобытных племен., у эскимосов танцующие часто украшаются головами медведя, волка, других животных, таких, как выдра, горностаи, сокол, ворона...».

⁹ Combarieu Jules. La musique et la magie.— Paris, 1909, p. 131—132.

Вот как описывает Паллас танцы остяков:

«Танцуют только мужчины и мальчики. При помощи различных движений танцующие воспроизводят походку, повадки различных птиц и животных во время охоты на них, а также движения некоторых рыб во время ловли... Танец, имитирующий походку и повадки журавлей, показался мне самым трудным. Пляшущий покрыт шкурой. К верху длинной палки привязано изображение головы животного. В этом положении пляшущий подпрыгивает на пятках, подражая движениям журавля. Для передачи пляшущим повадок северного оленя нужно, чтобы музыка варьировалась в соответствии с различными движениями этого животного, воспроизводила его шаг, бег, его прыжки, подчеркивала остановку его движения, чтобы характер пляски точно соответствовал характеру движений животного»¹⁰.

Прочитав описание Палласом мимических плясок хантов, имитирующих движения животных и птиц (медведя, волка, северного оленя, сойки, журавля), Комбарье отмечает типологическое их родство с описанными Хагеном аналогичными зоо- и орнитоморфными плясками австралийских аборигенов. И в заключение пишет: «Все они основаны на том же принципе, как и пещерные наскальные изображения»¹¹.

Сходные мысли по поводу инструментальных наигрышей на сангультапе, сопровождающих ритуальные пляски медвежьего праздника, посвященных антропо-, зоо- и орнитоморфным предкам, высказал позднее и В. Н. Чернецов в своем археологическом исследовании «Наскальные изображения Урала». «Эти наигрыши,— пишет он, ссылаясь на мои наблюдения,— построены строго на ритмике движений соответствующих существ и имеют отчетливо программный характер для исполнителя танца, задавая ему формулу характера и последовательности движений, выдержанных в определенной манере»¹².

Таковы основания, позволяющие выдвинуть достаточно вероятное, на мой взгляд, предположение об историческом возрасте антропо-, зоо- и орнитоморфных плясок и сопровождающих их наигрышей и приблизительно их датировать периодом бронзы и рассматривать их под этим углом зрения в качестве исторического источника, тем более существенного, что обские угры — коренные обитатели Приуралья на европейском пограничье — являются народами, этнически и лингвистически родственными финно-угорским народам Европы, не сохранившим в традиции своей бесписьменной музыки столь ранних исторических форм программной инструментальной музыки.

Предложенная мною гипотеза об историческом возрасте ритуальных плясок медвежьего праздника обских угров и сопровождающих их наигрышей не может быть, однако, распространена на все существующие ныне их виды. В отношении инструментальных наигрышей, воспроизводящих традиционные песенные мелодии, в том числе

¹⁰ Combarieu Jules. Op. cit., p. 132.

¹¹ Там же.

¹² Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. — М., 1976, с. 110.

и мелодии медвежьего праздника, она вряд ли продуктивна и правомерна лишь в отношении наигрышей программного характера. Вряд ли она правомерна в отношении тех видов инструментальных наигрышей, которые служат для вызывания духов мифологических существ, — наигрышей, не сопровождающих мимические пляски, а им предшествующих. Эти последние наигрыши составляют неотделимую часть мифов и не могут рассматриваться в отрыве от них. По той же причине вряд ли целесообразно исторически датировать также не сопровождаемые мимическими плясками инструментальные наигрыши, представляющие собой сложные программные композиции эпического характера, в основе которых лежит сюжет, раскрываемый в чередовании программных эпизодов. Например, герой схвачен врагами. Они связали ему руки. Пальцами связанных рук он играет заклинательный наигрыш, усыпляющий его врагов, и убегает от них. Такого рода наигрыши представляют собой сложные композиции следующих один за другим самостоятельных ритмомелодических элементов.

Предположительная историческая датировка возможна, на наш взгляд, тех видов наигрышей, сопровождающих ритуальные пантомимные пляски медвежьего праздника, музыка которых может быть атрибутирована, по терминологии Пирса, либо как единичный иконический знак, либо как единичный знак-символ, то есть знак, ассоциируемый с обозначаемым объектом на основании соглашения.

К роду иконических знаков могут быть отнесены только наигрыши, сопровождающие зоо- и орнитоморфные пляски и пантомимы, у которых ритм музыки и пляски строго синхронно натуралистически воспроизводит ритм движений животных (медведя, волка, лисицы, зайца) и птиц (сороки, журавля, филина, косачей и широконосок и т. д.) с такой же поразительной точностью, с какой отдельные моменты этих движений, как бы моментальные их снимки, запечатлены в наскальных изображениях, особенно Приуралья.

Итак, к роду символических знаков могут быть отнесены три вида наигрышей:

1) наигрыши, сопровождающие коллективные мужские и женские пляски, называемые большей частью по определенным местностям, как, например, малососвенский, лозвенский и т. д.;

2) такие же наигрыши, называемые по имени людей определенной местности;

3) наигрыши индивидуальных мужских и женских плясок, в которых изображаются предки отдельных родов, фратриальные предки и другие существа, имеющие общеплеменное значение, как, например, *Polum togum* — предок пелымских манси. Пляскам этим предшествуют призывные песни.

Тот факт, что В. Н. Чернецов отмечает родство приуральских наскальных изображений с карельскими, наводит на мысль, что функционировавший у манси и хантов в качестве магического инструмента, подобного бубну, сангультап — как сама его форма, так и пятиструнный пентахордовый диатонический его строй — могли быть родственными пятиструнным архетипам карелофинского кан-

теле, созданного по одной версии «Калевалы» из кости рыбы, по другой — из березы и имеющего форму крыла, и что карельские и финские наигрыши, дошедшие до нас в позднейших формах XIX века, в далеком прошлом могли иметь тот же программно-магический характер, который сохранила современная практика на сангультапе обских угров.

Необходимой предпосылкой для всех последующих разысканий в области дошедших до нас ранних форм такого рода программной музыки является предельно четкое разграничение изобразительных ее видов, связанных с миметической пляской, и исполнения на музыкальных инструментах вокальных песенных мелодий.

На необходимость такого рода разграничений справедливо указывал еще в конце 30-х годов А. Шеффнер¹³, рассматривавший программно-инструментальную музыку, связанную с пантомимной пляской, как явление, представляющее собой прямую противоположность или, выражаясь современным языком, оппозицию — вокальной музыке, связанной со словом.

¹³ Schaeffner André. Origine des instruments de musique.— Paris, 1936.